



Cae una catedral

Autoría, dirección e interpretación: Federico Lehmann y Matías Milanese (Compañía Los Pipis)

Producción: Diego Chinchu

Función del domingo 7 de diciembre de 2025.

Club del Teatro Mar del Plata

PALABRAS CLAVE: COMPAÑÍA LOS PIPIS– CAE UNA CATEDRAL– ESPACIALIDAD–

CORPORALIDAD

KEYWORDS: COMPANY LOS PIPIS– CAE UNA CATEDRAL– SPATIALITY–CORPORALITY

He venido para decirte que me voy

Francisco Aiello¹

Cae una catedral –escrita, dirigida y actuada por Federico Lehmann y Matías Milanese– problematiza la idea de inicio por enfrentar al espectador, apenas ingresa a la sala, con los actores ya en el espacio de la escena bailando y corriendo. Una vez instalado el público, los actores finalmente interrumpen los desplazamientos para exhibir la ostensible agitación producida por el frenético despliegue físico. Entonces, se formula una suerte de breve epílogo, a través del cual, además de aludir a la ciudad de Mar del Plata, se proponen claves para orientar la recepción de la obra. Cuentan que alguien que ya vio el espectáculo opina que se trata acerca de una reconciliación, respecto de lo cual no hay pronunciamiento a favor ni en contra, en tanto cada espectador debe participar en la creación del sentido y elaborar su propia interpretación: “Nosotros no sabemos bien qué es esta obra”. A esto se suma otra nota distintiva de la poética de la compañía Los Pipis: la idea de austeridad en la puesta, empeñada en generar múltiples significaciones de los mínimos elementos de los que se dispone.

¹ Doctor en Letras. Docente del Departamento de Letras (FH, UNMdP) e Investigador del CONICET.

Mail de contacto: aiellofrancisco@yahoo.fr

Es posible acordar que, tras estas modulaciones, la historia comienza con el reencuentro entre dos personas que alguna vez formaron una pareja. El que se ha quedado en Buenos Aires ha iniciado un proceso de despojo para deshacerse de todo material en respuesta a un diagnóstico fatídico, que anuncia su inminente desaparición. El que regresa desde Europa ingresa al departamento enajenado por el estrés de padecer un robo apenas salido del aeropuerto. El reencuentro no logra concretarse en términos de conexión entre los personajes, porque los dos –sumidos en lo propio– ostentan dificultades para el registro del otro. Paulatinamente se labra ese encuentro para el que no basta la proximidad física: de pronto, los signos visibles del cambio físico –por el deterioro en la salud, por alguna intervención cosmética– son percibidos, al tiempo que empiezan a compartirse las vivencias. Mientras uno se desmorona a causa de un cuerpo que se va apagando, el otro revela que espera un hijo a través de una mujer subrogante que reside en la capital de Argentina y a quien piensa llevarse para que complete la gestación y dé a luz en ese lugar donde se paga en euros.

Estas primeras interacciones transcurren durante el “Día 1”, que lleva por título “El cuerpo”, tal como lo señala una pantalla al fondo del escenario. Así, se suceden los días de una semana completa, cada uno de ellos con una denominación: “El recuerdo”, “El deseo”, “Las palabras”, “Los demás” y “El final”. El “Día 5” no se presenta con vocablos inteligibles, sino mediante unos garabatos que se explican por una lectura humorística del mundo astronómico. Esta estructura segmentada favorece la discontinuidad en una puesta signada por la intensidad dramática de algunas escenas, de modo que el salto de día auspicia la creación de atmósferas disímiles, a cuyas respectivas singularidades contribuyen cambios en la música, que cobra singular relevancia en distintos momentos.

El espectáculo se resiste a los rótulos, porque transita un repertorio de registros que se encadenan forjando una tensión que se sostiene a lo largo de toda la obra. Sin duda, los temas de la muerte que se acerca y de las cuentas pendientes en la pareja imprimen un profundo dramatismo, cuyos más altos puntos de tensión pueden verse desmentidos por un gesto anticlimático, que incluso puede romper con la ilusión dramática. Así sucede, por ejemplo, cuando el desencuentro del deseo sexual activa el enojo entre los personajes, que de repente empiezan a perseguirse trepando entre el público hasta el hilarante reclamo: «¡Cogeme, pelotudo!». De manera que el humor neutraliza el patetismo de la escena, el cual termina por disiparse cuando uno de los actores sale del personaje para ponerse en el lugar de espectador e ironiza: «¡Qué griterío esta escena!» (tras lo cual agrega, en tono de comentario al pasar, que la escena se compuso durante la separación de los actores, ruptura real que ha dejado marcas salientes en el texto dramático). Este momento del espectáculo resulta indicativo de una construcción basada en discontinuidades que imprimen relieves a cada escena, con un efecto acumulativo de tonos, de ritmos, de matices.

Las observaciones metarreflexivas que emergen cuando los actores fingen desviarse del guion no solamente habilitan la autoironía, sino que además asumen un cierto carácter programático que propone –sin pretender imponer– pautas para ver el espectáculo. Tal gesto es notorio cuando uno de los actores simula atajarse frente a la amenaza de una virtual cancelación por la estética de la escena que acaba de transcurrir, en la que interpreta un parto en un extremo de las gradas, de donde surge un bebé todo pintado de rojo; o bien por la que está por comenzar, la cual aborda con desparpajo temas controversiales como el aborto o la sexualidad de los sacerdotes, sin eludir prácticas censurables como el abuso infantil. Resulta muy significativa la contigüidad de estas dos escenas, puesto que se ubican en los polos opuestos de la vasta gama de registros transitados. Mientras la primera carece de texto para poner todo el foco en el parto –que disputa la atención con el otro actor que, en medio del escenario, trasunta pruebas irrefutables de su deterioro desde la posición y un penoso babeo–, la otra incurre en un diálogo desaforado signado por la comicidad irreverente y altamente corporal.

En efecto, el cuerpo asume protagonismo en la puesta, al punto de que por momentos entra en disputa con la voz portadora de texto, contando algo distinto de lo que están diciendo las palabras. También refuerza la disparidad de tonos, al aportar flexiones diversas que se desplazan desde modos naturalistas –acotados, por cierto– de representación hasta otros de enfático histrionismo y de enorme destreza física, la cual oscila entre la comicidad casi de vaudeville e instancias de alta tensión por la violencia acumulada. Por otro lado, las notables interpretaciones explotan la plasticidad de los cuerpos, gracias a la composición visual de cuadros que pueden llegar a remitir a obras barrocas como *La piedad* de Miguel Ángel, en la que María carga el cuerpo exánime de su hijo, tal como el personaje moribundo encuentra, en cueros, cobijo en su antiguo amor.

La proclama sentenciada en el epílogo “No creemos que se necesite mucho más para hacer teatro” se confirma con una puesta sustentada en la explotación de pocos elementos. La escenografía se reduce mayormente a una mesa, que asume múltiples funciones: lecho, tarima, banco, entre otras. Incluso se desvirtúa su sentido primigenio de horizontalidad cuando se apoyan dos de sus patas en una silla y queda inclinada la tabla por la que se deslizan en picada signos de la relación sexoafectiva pasada. Además del mobiliario ascético, se producen sentidos gracias al trabajo con la luz, en particular la producida por un reflector que proyecta las sombras de los actores en la pared tras escena, con un efecto que duplica la acción y refuerza la dimensión visual de la propuesta. Respecto de la música, ya se ha señalado su atinada contribución a la puesta, pero se puede agregar que los cambios están a cargo de los propios actores, que caminan hasta una laptop instalada en la platea para cambiar las pistas. Este recorrido –apenas unos pasos desde el centro de la escena– habilita nuevos

comentarios fuera de personaje, como “¡Qué lejos te quedó la compu!”. Esta observación, más allá de aportar a la voluntad de desolemnizar el hecho teatral, revela que la puesta exige adaptaciones según la sala en la que se represente, de manera que el espacio y la escena se construyen mutuamente.

Sobre cómo llegamos hasta acá

Si el inicio de la obra es impreciso, su conclusión también presenta, al menos, dos instancias. Es claro que *Cae la catedral* concluye con un encendido aplauso, pero el espectáculo continúa a través de otra modulación participativa, en la que el elenco vuelve a ubicarse en el escenario para la instancia del desmontaje, que consiste en una charla informal sobre el proceso creativo que da lugar a la obra.

Con la sala bien iluminada y un registro distendido, los actores cuentan que la obra fue estrenada en el espacio de la Fundación Proa, del barrio porteño de La Boca, tras lo cual emprendieron una gira por España, donde *Cae una catedral* se representó en dos espacios distintos. Cada uno de estos ámbitos imprimió algunos cambios en la disposición de las escenas; en particular, la escena del parto se valió de las distintas posibilidades ofrecidas por las salas, como hacer emerger al bebé recién nacido de un agujero en el piso del escenario. En el Club del Teatro de Mar del Plata, como se comentó, esta escena transcurre en un extremo de la platea, lo cual puede implicar que algunos espectadores no hayan podido verla con claridad, del mismo modo que surge la posibilidad de que a alguien le haya costado descifrar el texto de la pantalla. Estas circunstancias dan lugar a una consideración sobre la propuesta estética de la compañía, que se permite las imperfecciones, en tanto no impiden que suceda la obra; en todo caso, se trata de considerar cómo es vivenciada la incomodidad generada por las características del espacio. Además, durante la charla se expande la poética de la escena adelantada de modo sucinto en el epílogo, en relación con el empeño en hacer teatro con lo mínimo posible: se puede prescindir de los decorados, porque el propio cuerpo es la escenografía.

En cuanto a la dramaturgia, el productor local de la obra, Diego Chinchu, destaca la apuesta que significa –en tiempos de fragmentación– el libreto largo con tanto texto. Los actores lo ratifican y, de hecho, precisan que esa tarde, mientras pasaban letra en la playa marplatense, repararon en la osadía de tener 90 páginas de guion. Más allá de lo anecdótico, la propuesta apunta en buena medida al desafío de sostener la atención durante un período que parece muy prolongado para sustraerse de las pantallas. En otro orden, aunque también en relación con la escritura, los actores cuentan que se trata de la primera obra compuesta por los dos, a diferencia de las otras de la compañía a cargo de Federico Lehmann, lo que no obsta para que Matías Milanese haya hecho aportes de distinta índole. En cualquier caso, la posición es que

Los Pipis solamente hacen obras propias, sin haber pensado, hasta el momento, en hacer clásicos o reversiones. Tal decisión, no obstante, no supone desconocer la tradición escénica argentina, de la que reciben influencias, como ellos mismos confirman en el tratamiento de la escena del sacerdote y la abortera, con claras resonancias de los sketches que popularizaron Alejandro Urdampilleta y Humberto Tortonese en la década de 1980.

La alusión a esta escena y a la del parto abre una pregunta retórica –nuevamente en consonancia con el planteo del epílogo– acerca del sentido que pueden asumir esas escenas tan fuertes. Y la respuesta es el sentido que cada espectador se disponga a atribuirle. Acaso esta idea condense un núcleo central de la propuesta estética, dado que la proliferación de signos que se resisten a ser captados como totalidad exige que los asistentes labren recorridos personales por la ebullición de significados y, así, cada uno participa en la construcción de su propia obra.



Puesta en la Fundación Proa (CABA). Foto de Alejandro Carmona

He venido para decirte que me voy



Puesta en la Fundación Proa (CABA). Foto de Alejandro Carmona