



PROJECT MUSE®

La identidad de género como expresión intrínseca de la existencia humana: Perspectivas desde la dirección teatral en el ámbito universitario.

Martín Balmaceda, Pablo García Gámez

The Latin Americanist, Volume 70, Number 1, March 2026, pp. 127-149 (Article)

Published by The University of North Carolina Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/tla.2026.a986629>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/986629>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[173.175.161.18] Project MUSE (2026-04-30 15:48 GMT)



LA IDENTIDAD DE GÉNERO COMO EXPRESIÓN
INTRÍNSECA DE LA EXISTENCIA HUMANA:
PERSPECTIVAS DESDE LA DIRECCIÓN TEATRAL
EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO.

Martín Balmaceda

Universidad de Texas en El Paso

Pablo García Gámez

El Centro de Graduados, CUNY

Abstract

El montaje universitario Noche tan linda, dirigido por Martín Balmaceda, es una experiencia escénica y pedagógica que combina teoría y práctica para cuestionar los estereotipos patriarcales y homofóbicos en la obra del dramaturgo venezolano Pablo García Gámez. Utilizando metodologías como la Dramaturgia del Espacio, Viewpoints y la técnica de Strasberg, el proyecto redefine el espacio escénico como un lenguaje independiente que intensifica tensiones emocionales y conflictos identitarios, reafirmando el teatro como una herramienta de cambio social. La historia de la obra presenta al personaje José Macario/Camelia Margarita, ambientada en Venezuela en los años ochenta. Evidencia la vulnerabilidad de las personas trans frente a la violencia institucional y la exclusión social. Desde una perspectiva crítica basada en marcos teóricos contemporáneos (Butler, Dubatti, Wayar), la puesta en escena convierte el cuerpo trans en una declaración política que desafía las normas convencionales sobre género y sexualidad. Noche tan linda se consolida como un referente pedagógico y estético que promueve la inclusión, la dignidad y la diversidad en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Poética del espacio, teatro latinoamericano, representación queer, identidades transgénero, teatro queer, cuerpos políticos, pedagogía escénica, marginalidad urbana, teoría y praxis.

El presente ensayo es un ejercicio de reflexión sobre una producción escénica realizada por el director de teatro Martín Balmaceda, en 2022 profesor de teatro de la Universidad de las Américas Puebla -UDLAP- sobre un texto del dramaturgo Pablo García Gámez. Ese año Balmaceda contacta a García Gámez para proponer una producción, de corte universitario de



Movimiento corográfico, elenco.

Producción: *Noche tan linda*, Dir. Martín Balmaceda, 2023.

Foto: Luis Arturo García.



Noche tan linda, pieza de la autoría de este último. Se inicia un proceso de reuniones virtuales con los actores-estudiantes, entre el autor y el director; entrevistas con los medios de comunicación de la universidad, coordinación de horarios, asuntos administrativos y logísticos, así como intercambios de opiniones por correo electrónico. Es un proceso complejo por la distancia entre Puebla y Nueva York, donde reside el autor, pero que fluye: el dramaturgo, el director, el elenco, los equipos técnico y artístico descubren aspectos no solo de la obra, sino también de sus respectivos procesos: en torno al montaje giran una serie de procesos individuales y colectivos siendo el más relevante el proceso pedagógico tanto para teatros como para espectadores.

Respecto a la autoría, en la marcha aparecen reflexiones sobre la situación del sujeto *queer*. Éste es contextualizado en un lugar y un momento tan complejos como lo es la Caracas de finales de la década de los ochenta del siglo pasado. Además, el personaje es un *transformista*, término empleado en Venezuela y en otras partes de Latinoamérica, a finales del siglo XX para designar a hombres que desafían su sexo biológico a través de la proyección de un género no binario. En esos años, en esas latitudes, estaba distante la posibilidad de una intervención de reasignación de género, pero para el montaje de cuatro décadas después el personaje es *trans*, lo debe ser resuelto en escena. Otro motivo para reflexionar son

las fuentes para crear la identidad e imaginario de Camelia Margarita y de dónde emergen para dar la verosimilitud a un tipo de personaje que tradicionalmente ha sido representado en escena bajo el lente del estereotipo. En momento alguno se intenta presentar al sujeto trans como subalterno sino juntar una a diferentes voces para mostrar una situación que afecta a gran parte del tejido social latinoamericano. Otro elemento es el uso de la lengua y cómo el sociolecto de grupos de la parte marginal de la cartografía citada, definido a tuestas desde la hegemonía a través de los medios de comunicación. Sobre la dramaturgia se revisa la posibilidad de crear una obra de teatro que recoja las tensiones de un contexto en plena crisis social, que sea entretenida y a la vez que desarrolle un tono social y que, más que “dar un mensaje”, abra una discusión.

El montaje universitario de *Noche tan linda*, dirigido por Martín Balmaceda, nos invita a reflexionar sobre la obra original de Pablo García Gámez como una poderosa crítica a los estereotipos patriarcales y homofóbicos. Además, transforma el proceso creativo en un espacio pedagógico donde la investigación escénica y las metodologías de la *Dramaturgia del Espacio*, *Viewpoints* y el *método de Strasberg* ayudan a visibilizar la complejidad de las identidades transgénero y a cuestionar las normas hegemónicas sobre género y sexualidad.

La incorporación de la *Dramaturgia del Espacio* en el montaje transformó la escena en un territorio simbólico donde la disposición de los objetos, el movimiento actoral y los recursos audiovisuales no solo acompañaron el texto dramático, sino que también amplificaron las tensiones emocionales y los conflictos identitarios de los personajes. Esta integración espacial operó como un lenguaje autónomo que resignificó las relaciones de poder y de deseo, convirtiendo el espacio escénico en un agente activo de la narrativa queer.

El proyecto permitió consolidar un espacio académico orientado a la investigación escénica aplicada, en el que la práctica teatral se articuló con marcos teóricos contemporáneos. El montaje universitario no solo materializó una propuesta estética sustentada en la *Dramaturgia del Espacio* y los *Viewpoints*, sino que también promovió un análisis crítico de la representación de identidades disidentes en el ámbito teatral. Esto logró posicionar la experiencia como un referente pedagógico que integra teoría y praxis, contribuyendo a la formación de artistas con competencias reflexivas y creativas.

Para los participantes, el proceso constituyó una instancia formativa de alto impacto que trascendió la ejecución técnica para propiciar la construcción del pensamiento crítico en torno a género y sexualidad. La dinámica colaborativa favoreció la apropiación de metodologías como el *método Strasberg* y la investigación dramaturgica, enriqueció la comprensión del lenguaje escénico y amplió el repertorio de herramientas interpretativas. Así, el proyecto fomentó la aparición de discursos artísticos que desafían las narrativas establecidas y apoyan la diversidad en la práctica teatral actual.

A través de personajes como José Macario/Camelia Margarita, el autor logra construir una profundidad emocional y una complejidad psicológica que desafían las representaciones convencionales de lo *queer* como caricaturesco o meramente cómico, al otorgarles una voz auténtica a los conflictos internos de sus personajes. Esto contribuye a reconfigurar las narrativas culturales desde una perspectiva de teatro social, utilizando la escena como un espacio de visibilidad y transformación que promueve la inclusión, la dignidad y el respeto a la diversidad de identidades *queer*. La obra invita al público a cuestionar las normas hegemónicas sobre género, sexualidad e identidad, al tiempo que abre un espacio de reflexión sobre los derechos de las comunidades transgénero en un contexto global en el que algunos movimientos políticos y religiosos buscan restringir los derechos de las personas LGBTQ+. En este sentido, el teatro continúa siendo clave en la construcción de un futuro más inclusivo y diverso.

El presente ensayo, escrito a cuatro manos y dividido en dos partes: “Desde el texto” y “Desde la escena”, aborda dos aspectos de la representación escénica: el texto y la representación de *Noche tan linda* de un autor venezolano residente en Estados Unidos, dirigida por un director de origen chileno e interpretada por un grupo de estudiantes universitarios en la ciudad de Cholula, México, en 2023.

I-Desde el texto.

La memoria colectiva es el archivo que en parte vive a través de la repetición y cimienta el sentido de comunidad. Es espejo del pasado que los miembros de grupos humanos comparten su reflejo y en el que se redescubren los nexos para identificarse con el colectivo. En el caso específico de la representación teatral, como parte de la memoria, para trasladarla a la escena se utilizan dos formas genéricas en los argumentos: aquella cuyos personajes están al frente del drama social y de ellos dependen los acontecimientos; otra manera es presentar roles ajenos al centro de poder y que, directa o indirectamente, son afectados por las decisiones de éste. En esta última línea los roles no tienen la responsabilidad de un peso social, sino que sufren las consecuencias de las tensiones colectivas del momento en que se insertan. En el texto *Noche tan linda* (2013), el personaje principal José Macario/Camelia Margarita, que en adelante será llamado Camelia Margarita, enfrenta las consecuencias de un momento que, a todo nivel, afectó a la población venezolana. El personaje experimenta esta crisis con las marcas de su identidad de género *-non gender conforming-* y clase, que lo ubican en un doble margen.

En las siguientes páginas se revisa esa historia colectiva vista por una *transformista*, así como las tácticas para mantener, proyectar y defender su identidad. Para ilustrar algunos pasajes sobre el montaje se recurre a imágenes y propuestas de la producción dirigida por Martín Balmaceda para la Universidad de las Américas Puebla en Cholula, por varios motivos: por las características del elenco integrado por estudiantes de teatro, por

las reacciones de la audiencia sobre el discurso dramático y escénico y, en términos estéticos, por los alcances de la propuesta.

La historia: “El Caracazo”.

El 27 de febrero de 1989 salen espontáneamente los ciudadanos y las calles de Venezuela se inundan de hogueras, marchas y asaltos a comercios. Estas manifestaciones reciben el nombre de “El Caracazo”; que para John Beverley representa: “The root of the marea rosada” (Beverley 7), refiriéndose a las protestas populares que durante esos años ocurren en diversos países de América Latina. En el caso de Venezuela, la mayoría de la población rechaza el “Plan de Ajuste Económico” por parte del gobierno nacional para obtener un préstamo del Fondo Monetario Internacional que, a cambio, exige sacrificios a la ciudadanía. El plan es preparado por el recién instalado segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (Tarver and Frederick 140). El ejército enfrenta el desorden de los revoltosos ejerciendo la fuerza, a veces letal: detiene sospechosos, allana hogares y ejecuta en la vía pública -sobre todo en barrios marginales, a presuntos ladrones o instigadores de la violencia. En más de 300 se estima el número de personas caídas durante “El Caracazo”.

No causa sorpresa que en registro alguno sobre “El Caracazo” no se mencione la caída de algún miembro de la comunidad trans. Pudo haber caído o no: el caso es que las personas trans tradicionalmente no forman parte de las estadísticas. El colectivo LGBTQ+ cuyos integrantes, en condiciones normales, en especial la comunidad trans, están constantemente expuestos a la agresión se encuentran en el margen: “Trans and gender nonconforming people encounter severe discrimination and intense, sometimes fatal, violence in their daily lives” (Martínez-San Miguel y Tobias, 2). La discriminación sistémica lleva a invisibilizar al colectivo en un conflicto a gran escala como “El Caracazo”.

La lengua como marca de poder.

Rasgo característico de *Noche tan linda* es el uso de la lengua. Los personajes viven en *el cerro*, nombre genérico que en Caracas designa las zonas marginales que rodean la ciudad. El cerro es un espacio híbrido cuyo rasgo común son los bajos ingresos. Allí viven habitantes originarios de otros estados de Venezuela e incluso migrantes de países latinoamericanos y del Caribe, por lo que son varios los dialectos que se hablan, lo que convierte al cerro en un mostrario del habla. En una lectura del texto en una clase de maestría en City College (CUNY), un estudiante venezolano cuestiona el uso de la lengua porque así “no es como se habla en el cerro” e imita a personajes marginales como son proyectados por televisión. En contraste, en otra reunión en Caracas, los miembros de un grupo interesado en dramaturgia y temas *queer*, que viven en un cerro, ven como normal el uso de la lengua en la obra. Incluso, uno de ellos confiesa que a veces se le “pegan” arcaísmos del campo, entonaciones o expresiones de

su vecino ecuatoriano y anglicismos. Revisando las dos opiniones, la del estudiante y la del participante de la charla sobre dramaturgia, encontramos que los medios de comunicación crean y promueven a través de sus producciones un sociolecto imaginario que se identifica como el “malandro”, propio de delincuentes. El “malandro” para los medios de comunicación es la única manera del habla para los habitantes del cerro. Es una rotulación genérica para clasificar la periferia sin marcar diferencias. Irónicamente, muchos habitantes del cerro incorporan el “malandro”, que ven por televisión, en su repertorio. Los medios crean y desarrollan el “malandro” y marcan una diferencia entre el margen y el centro en una dinámica digna de ser investigada por la glotopolítica.

El texto: memoria y ficción.

Noche tan linda es un tributo escénico a esas personas que, por asumir su identidad de género, han sido marginadas, degradadas y hasta desaparecidas: personas que conforman una de las comunidades más vulneradas en el continente americano y que, sin embargo, no ocultan su identidad. Citada por Judith Butler, Iris Young afirma: “the repudiation of bodies for their sex, sexuality, and /or color is an ‘expulsion’ followed by a ‘repulsion’ that founds and consolidates culturally hegemonic identities along sex/race/sexuality axes of differentiation” (Butler 182); la repulsión aludida niega la diferencia. El título de la obra, *Noche tan linda*, es tomado de la letra del himno del “Miss Venezuela”, certamen de belleza que sigue gran parte de la población del país y en el que el cuerpo de la mujer ganadora se convierte en la metáfora de la Venezuela hermosa y tradicional, motivo de orgullo patrio. El contraste está el cuerpo negado y desechable del sujeto trans por ser un cuerpo desestabilizador.

Al mostrar su identidad, el sujeto trans desafía el sistema patriarcal. El investigador teatral Jorge Dubatti comenta sobre la teatralidad u organización de la mirada: “El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Esa red o redes de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan y organizan la acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales” (Dubatti 53). Para los sectores más conservadores de la sociedad, la mujer trans no debe verse porque arrastra marcas como la hibridez y su cuerpo atenta en contra de la moral; ciertos grupos tienen miedo a contaminarse con sus defectos incluyendo la agresividad. Una mujer trans no puede verse; desafía la normatividad. “Son violentas”, decían los que en los años ochenta del siglo pasado iban a la Avenida Libertador, zona roja de Caracas, para agredir verbal y físicamente a miembros de la comunidad trans. La “violencia trans” a la que se alude es el reto de asumir una identidad no binaria, es el rechazo a la normativa del patriarcado. Al cuestionar estas normativas, el sujeto trans hace una declaración política a través del cuerpo. Una manera de escarmiento es la exclusión del campo laboral arrinconándolas a las labores de peluquería o

prostitución, acto de violencia socialmente institucionalizado. Otro modo de agresión es la indiferencia de los cuerpos de seguridad como respuesta a las agresiones contra este grupo de mujeres.

Camelia Margarita es peluquera de oficio. Como a cualquier ciudadano venezolano en 1989 le preocupa el costo de los alimentos y de los artículos de primera necesidad. Trabaja para mantener el rancho que comparte con su madre en un barrio caraqueño. A propósito, Marlene Wayar afirma: "...en el contexto latinoamericano, donde la inmensa mayoría de la población está empobrecida, las travestis se han instituido como proveedoras de sus familias a partir de lo recaudado lejos de su casa y en el ejercicio prostitutivo" (Wayar 38). Una de las preocupaciones de la protagonista es ganar lo suficiente para que la madre no trabaje más en un restaurante en el que es explotada y que solo Camelia sea sostén del hogar.

Camelia Margarita tiene rasgos *camp*: escoge su nombre en homenaje a la protagonista del film *La dama de las camelias* (1936) interpretado por Greta Garbo. Además, está obsesionada con cantantes famosas de música tropical, en especial con La Lupe y sus letras de amor y despecho en las que, literalmente, la mujer lleva la voz cantante. Margarita Gautier y La Lupe, dos personajes dramáticos: uno real, el otro ficticio; uno de carácter frágil y el otro fuerte, pero ambos de vivencias intensas. Camelia tiene como meta ser la primera artista venezolana del espectáculo de la fonomímica: por eso, además de peluquera, es performer en presentaciones *drag queens* en bares y discotecas que permiten mostrar su talento.

Parte de la actitud del personaje es estar alerta a la violencia ciudadana que la persigue. Paradójicamente, la agresividad es notoria en el espacio civilizado en la cartografía de la ciudad, y no el espacio bárbaro y agreste del cerro. Ello denota una inversión, a lo comúnmente pensado, en estos lugares en cuanto a la aceptación de Camelia. En la ciudad es transgresora y para defenderse usa los puños o una navaja; en el cerro es una figura que merece cierta tolerancia por su talento y solidaridad de vecinos como Perla o Plinio a quien apoya en su intención de seguir los estudios en un liceo militar.

La protagonista tiene virtudes, pero también defectos como las demolidoras críticas a Fátima, peluquera rival de un súper-bloque cercano o la obsesión por los zapatos de tacón importados de Nueva York. Virtudes y defectos definen su humanidad: es un ser que forma parte de un grupo social en el que todos debieran tener los mismos derechos y deberes. Tal humanidad se remarca en escena cuando aparece como un niño que juega, como un niño con sueños e ilusiones que lo motivan a no resignarse a una realidad impuesta.

Corren los primeros meses de 1989 y el dueño del Bar Le Baron promete a Camelia una noche en su local para que estrene su show como La Lupe. Es travesti. Travesti: travestismo de género durante los shows de *drag queens*; travestismo en la cotidianidad; travestismo: cristal para mirar el mundo. Camelia quiere proyectarse desde su espacio de resistencia:

“Esa ‘lucha por ser’ de sus personajes, ese intento de ‘tener visibilidad’, por parte de los marginales y marginados de la sociedad, aglutina una salida hacia lo estrambótico, dado que en ese lugar ‘sin territorio’ de lo poco común es donde encuentran asilo. “Los personajes de Pablo García Gámez no buscan realizar grandes proyectos; buscan, sencillamente, existir”. (Antonio César Morón 96). La protagonista acepta el reto de luchar por ser ella y, desde su identidad, ejercer su ciudadanía.

Buscando a Camelia Margarita.

Jackson Heights en Queens, Nueva York es una excelente localidad para observar. Un grupo, de mujeres trans, asociadas con el centro comunitario *Make The Road / Haciendo camino* se organizan en torno a la labor de visibilizar a la mujer trans en un barrio tradicionalmente homofóbico y transfóbico. El resultado es un cambio paulatino de percepción sobre el sujeto trans en la comunidad. Una actividad que realizan desde 2011, durante el mes de julio, es la Trans Latinx March en la que discuten públicamente temas de política local y nacional que afectan al colectivo y, en general, a la población hispana del barrio. Durante varios desfiles, el grupo crea una instalación integrada por zapatos: tacones de colores llamativos, cada par con el nombre de una mujer trans de Estados Unidos y la forma de violencia por la cual ha fallecido ese año. Además de visibilizar a la comunidad trans de Jackson Heights, el grupo se mantiene activo en otros temas como el de la familia migrante sin documentos. La labor y empeño de estas mujeres ayudan a encontrar a Camelia Margarita: a través de sus identidades escogidas está la humanidad muchas veces negada y la lucha infatigable por ser.

La linealidad fragmentada de *Noche tan linda*.

Característica formal de *Noche tan linda* es la alteración de la línea temporal. Para Morón la pieza se estructura: “A través de veintinueve fragmentos concebidos a modo de realismo y presentados en una acción desarticulada en temporalidades y espacios diferentes...” (Morón Espinosa en *Querer ser*, 8). Tal estructura se refuerza además con dos escenas oníricas: las conversaciones entre Camelia y La Lupe, y el sueño de Presenta, la madre de Plinio. Al fracturarse la línea cronológica se establece una comunicación diferente: “El texto: intento de des-orden. Intento de de- y re- construcción. Crónica dirigida no a los protagonistas sino al colectivo. Esfuerzo por armar un rompecabezas de piezas rotas, melladas, perdidas. Lectura individual de aspiraciones colectivas” (García Gámez, 121-122). Además, dicha fragmentación incide en la percepción del espectador: en vez de preguntarse sobre la resolución de la historia, se centra en lo que sucede en cada fragmento. Cuando parece que todo se ha dicho llega el cierre de la pieza, el momento de la infancia: declaración con la protagonista como niño, como el ser humano que es. Camelia es un personaje complejo: muestra la hibridez de su identidad y a la vez

que busca enraizarse en un medio que la rechaza. El proceso escritural se afina en hacer una historia, en mostrar su historia; para Marlene Wayar: “Necesariamente la definición de travesti implica contar una historia, no hay modo de contarnos sin perspectiva histórica...” (Wayar 18); de allí el sentido de desarraigo: la historia colectiva ha ignorado la presencia de la población trans, intento de invisibilizar. El colectivo de Camelia carece de historia. Por ello, la realidad de Camelia no es la realidad -o artificialidad- con la que con frecuencia ha sido llevado el personaje travesti a la escena. La trans, que por definición posibilita múltiples identidades, por su condición periférica, ha sido retratada siguiendo estereotipos con la carga de pelucas, maquillaje, lentejuelas, ironía, alegría artificial. Al contrario, Camelia Margarita vive en San Agustín, zona marginal de Caracas. En su cotidianidad enfrenta diversos obstáculos como subir las interminables escaleras del cerro, las críticas de los vecinos, la amenaza de la pobreza y de la exposición a la agresión física.

El texto invita a experimentar y apropiarse de él, lo que permite diversas interpretaciones. Durante la pieza, la protagonista y Josefa, su madre, se agreden física y verbalmente. Josefa lucha para que su hijo sea “normal” responsabilizando de la anomalía al mal de ojo que, según ella, le echaron cuando niño; posteriormente, madre e hija llegan a entenderse y respetarse. El fragmento 26 transcurre la noche del 27 de febrero; Camelia se prepara para su debut; antes de irse, pide la bendición a la madre quien en el texto responde “Dios me la proteja”. En la producción de taller en Nueva York (2015), al final de una función se realiza un conversatorio en el que una mujer trans mexicana confiesa haber llorado en esa escena porque su lucha fue similar a la de Camelia: su madre la trataba en masculino y siempre discutían, pero luego de haber emigrado a Estados Unidos y estar distantes, cuando hablan por teléfono la madre se refiere a ella en femenino: en la ausencia de la migración acepta el género de la hija.

Los espacios porosos del texto invitan a intervenirlos. El montaje dirigido por Martín Balmaceda en Cholula, México (2023) así lo demuestra: por ejemplo, Camelia es transexual porque con respecto a 1989 el colectivo ha alcanzado ciertos espacios respecto a la visibilidad y aceptación del cuerpo. Este carácter poroso se nota también en el fragmento 28 en el que director y actores deben decidir su desarrollo. Plinio, el mejor amigo de Camelia, en un momento puede verla o no entre la turba: ese instante define la vía hacia la resolución de la historia. En otras producciones -Nueva York, Lima, la versión de Buenos Aires- Plinio no reconoce a la amiga transformista porque no puede verla entre la multitud. En la propuesta de Balmaceda se refuerza la tensión. Los soldados detienen a Camelia y, distante, está Plinio al que Camelia grita para que la ayude. Un soldado se acerca a su superior y le da la identificación de la detenida. El amigo de la infancia niega conocerla y rehúye su mirada. En Plinio -el que ha prometido cuidar a Camelia- asoma la negación, la cobardía, el rechazo y saberse traidor mientras que la trans muestra el desencanto, la

Carlos Ochoa Balderas (Plinio / Antoine), Diego Cruz Sánchez (Soldado Galindo), Alexa Flores González (Doña Presenta), Valeria Alfaro Ocaña (Doña Josefa), Karla Hermosillo Cardoza (Perla), Sergio Basurto Castro (Camelia Margarita), Matthew Carver (Plinio / Antoine), Mauricio Rodríguez Alonzo (Soldado), Frida Palos Gudiño (Doña Presenta), Daniela Gallardo Parada (Perla), Lizbeth Lambert Pescador (Doña Josefa).
Producción: Noche tan linda, Dir. Martín Balmaceda, 2023.
Foto: Luis Arturo García.



desesperación y el afecto hacia quien la ha traicionado. Cada personaje tiene una carga emocional que genera un momento que permite al director incluir otra pieza musical coreografiada: “Si vuelves tú”, popularizada por La Lupe y cuyas notas musicales refuerzan el tono dramático de la situación: el militar simula y miente para mantener el poder, la trans no esconde su identidad.

Otra escena articula la violencia hacia el ser trans. En el fragmento 10, unos hombres buscan someter y humillar a la protagonista; ésta se defiende y los agresores huyen para volver y agredirla físicamente en una alegoría que, sin ser explícita o realista, de igual manera hiere. La audiencia es impactada, tal como lo refiere Karen Rodríguez Pérez quien asiste a la representación durante el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) en Ciudad de México, en 2023:

Me siento un poco incómoda. No sé para dónde dirigir la mirada, como si estuviera viendo algo que, tal vez, no debería de ver [...] todos en el público se sienten como intrusos, espectadores de una escena que, tal vez, no tendrían que presenciar, pero que ocurre. Domina un silencio que incomoda, que no solo ocurre en escena sino también en las calles de Latinoamérica

(Rodríguez Pérez).

La escena incomoda. Incomoda por el silencio que se sigue guardando ante la transfobia y sus consecuencias.

Luego de pasar por las discusiones entre madre e hija, el elenco como cuerpo de baile, las canciones, los diálogos con humor, el espectador se siente cerca o dentro del mundo de la obra: elementos comunes entre los personajes y la audiencia. Bajo esta premisa, la pieza presenta elementos de *colectficción*, término acuñado por la académica Priscilla Gac-Artigas para obras que invitan a los espectadores: “a participar de una experiencia comunitaria, de un acto de creación en el cual sean parte y partícipes [...] la historia del yo y del tú se transforma en la historia nuestra” (Gac-Artigas 17). Las situaciones y conflictos de *Camelia y del cerro* son compartidos con la audiencia. Obra y espectador dialogan sobre una trans que lucha por ser reconocida como tal y que refleja otros márgenes.

II-Desde la escena.

En 2023, *Noche tan linda* se llevó a escena en un contexto universitario, con un enfoque particular en temas de género, identidad e inclusión social. La historia sigue a José Macario/ Camelia Margarita, en la Venezuela de los años 80, un individuo que enfrenta desprecio, marginación y pobreza, mientras lucha por encontrar dignidad y aceptación en un entorno hostil.

El enfoque escénico del personaje principal, José Macario/Camelia Margarita, fue particularmente meticuloso y evitó convertirlo en una mera caricatura. Para el director, Martín Balmaceda, era fundamental representar fielmente las complejidades de las luchas y los sueños del personaje, así como de quienes lo rodean. En esta puesta en escena, José Macario/Camelia Margarita dejó atrás su caracterización como un joven travesti con aspiraciones de fama y se convirtió en una mujer transgénero cuya experiencia aborda la disonancia entre su cuerpo biológico y su identidad de género.

El proceso de creación escénica incluyó tres meses de ensayos intensivos con estudiantes en formación actoral. Durante este tiempo, tanto el director como el elenco se dedicaron a investigar en profundidad las diferentes facetas de la identidad transgénero, considerando el montaje como un espacio de aprendizaje y exploración en lugar de una obra que afirma conocimientos expertos sobre el tema. Esta actitud facilitó que el equipo artístico abordara el proyecto con humildad, reconociendo la

Sergio Basurto Castro (Camelia Margarita), Matthew Carver (Plinio).

Producción: *Noche tan linda*, Dir. Martín Balmaceda, 2023.

Foto: Luis Arturo García.



complejidad y variedad de las experiencias transgénero, y dotando a la obra de un carácter reflexivo e inclusivo.

Durante los ensayos, se observó una tensión constante entre las normas tradicionales y los movimientos por la liberación de género en el grupo de actores. La violencia contra la comunidad LGBTQ+ no solo era una realidad en la sociedad, sino que también se reflejaba de manera sutil en fricciones internas y externas durante la preparación del montaje. Estas tensiones se manifestaron en cuestionamientos frecuentes a decisiones que desafiaban la normatividad heterosexual, poniendo a prueba la cohesión del equipo artístico. Según Balmaceda, estas dinámicas se convirtieron en un impulso creativo que promovió el diálogo y transformó el espacio de ensayo en un lugar de resistencia, escucha y empoderamiento. El montaje se convirtió en un espacio en el que los estudiantes no solo compartían la historia de Camelia Margarita, sino que también vivían un hermoso proceso de transformación personal. Este viaje en conjunto permitió a los actores explorar sus identidades y desafiar las barreras sociales o psicológicas que a veces limitaban su libertad de expresión. La dirección del montaje, por su parte, adoptó un enfoque de búsqueda tanto en el trabajo actoral como en el impacto que tenía en la audiencia. Este enfoque buscaba no solo entretener, sino también reivindicar a los grupos que han

sido oprimidos a lo largo de la historia, brindando un acto de justicia simbólica a través del teatro.

La Poética del Espacio en el Montaje Escénico

La Dramaturgia del Espacio, propuesta por Ramón Griffero, plantea que el espacio escénico no es un mero contenedor físico, sino un lenguaje que dialoga con el texto y lo amplifica. En el montaje de *Noche tan linda*, esta metodología adquiere relevancia porque permite que las tensiones identitarias y emocionales de los personajes se expresen no solo a través de la palabra, sino también mediante la disposición de objetos, el movimiento actoral y los recursos audiovisuales. La escena se convierte en un territorio simbólico donde las relaciones de poder, deseo y vulnerabilidad se materializan en configuraciones espaciales que evocan metáforas visuales. Este enfoque fue crucial para comprender cómo el espacio escénico puede operar como un agente narrativo autónomo, capaz de resignificar la experiencia *queer* y de desafiar las normas instituidas sobre género y sexualidad. Así, la poética del espacio no solo contribuyó a la estética del montaje, sino que también potenció su dimensión política y social, consolidando el teatro como una herramienta de transformación cultural.

Balmaceda, quien formó parte de la compañía Teatro Fin de Siglo de Griffero a finales de los años 1980, incorporó esta metodología en la producción, convirtiéndola en un elemento clave del diseño escénico. Griffero sostiene que las expresiones artísticas humanas, como el teatro, el cine, la fotografía y las artes visuales, se desarrollan en un formato rectangular que estructura la experiencia estética. En una escena entre Camelia Margarita y Plinio, su amigo de la infancia, la disposición escénica se concibió como un reflejo poético de su relación, marcada por una mezcla de atracción y tensión. La escena se desarrolló entre dos mesas rectangulares que atravesaban el escenario, representando tanto el vínculo emocional como la separación entre Camelia Margarita y Plinio. En este momento, Camelia Margarita se despidió de Plinio, quien está a punto de dejar el cerro donde viven para convertirse en militar. La disposición del espacio escénico y el movimiento de los actores evocaban el flujo del mar al chocar en contra enormes rocas, simbolizando una atracción y un rechazo que representaban la dinámica de dependencia entre ambos personajes. En la parte trasera del escenario, una proyección audiovisual recreaba el sonido del agua y un video que mostraba cómo el agua fluía entre estas grandes rocas, mientras una melodía envolvente creaba una atmósfera que rozaba lo erótico. En este paisaje sensorial, la tensión sensual entre los dos personajes se manifiesta con delicadeza y magnetismo. Plinio, de pie sobre la mesa, desliza su camisa por su torso desnudo, revelando la musculatura de su cuerpo en la penumbra de la escena. Su piel parecía arder bajo la mirada de Camelia Margarita, cuyos ojos lo devoraban con un deseo casi tangible, como si el mar la arrastrara hacia sus brazos. Su mirada se entrecortaba, llena de deseo, mientras la distancia entre ellos



*Sergio Basurto Castro (Camelia Margarita),
Karla Hermosillo Cardoza (Perla).*
Producción: *Noche tan linda*, Dir. *Martín Balmaceda*, 2023.
Foto: *Luis Arturo García*.



vibraba con una electricidad incontrolable, una atracción tan intensa como inevitable. En el teatro, la expresión no solo se da a través de las palabras, sino también mediante el uso del espacio, que configura y modifica la experiencia en escena. Cada elemento en escena interactúa con el cuerpo del actor y con la percepción del espectador, formando un entorno en el que los significados emergen en múltiples capas. En este contexto, el espacio escénico se considera un “territorio de significados” (Pavis, 1998), que intensifica las emociones mediante el movimiento y la disposición de los elementos. En otra escena, Camelia Margarita comparte un momento especial con su amiga de la infancia, Perla, en un espacio que nos evoca la despedida de Plinio. Perla llega con un betamax como regalo, mientras Camelia, de espaldas al público, mantiene su rostro cubierto, dejando al descubierto solo sus manos y el entorno que la rodea. Este diseño escénico, aunque desafiante para la interpretación actoral, realza la vulnerabilidad al centrar la carga emocional en el rostro de Perla, cuyas reacciones actúan como un espejo de Camelia Margarita. De esta forma, Perla se convierte en su reflejo emocional, duplicando la expresividad ausente en Camelia y dejando que la imaginación del público llene ese vacío. Como diría Frédéric Maurin, “el vacío se infla, se llena, se enriquece de lo que no es y que, no siendo, permite ser imaginado” (citado por Valenzuela,

p.127). La puesta en escena crea un lenguaje que se basa en atmósferas donde las artes visuales se mezclan con la poética teatral, haciendo que todo se sienta cercano y cautivador. La composición invita a reflexionar y a sentir la soledad de los personajes, mientras el director juega con la disposición visual, los colores de los vestuarios y las luces, y los matices sonoros de las canciones en vivo, formando un entramado sensorial en el que cada elemento conecta con las emociones que laten en cada uno. La poética del espacio en el teatro contemporáneo se vincula con la capacidad de la escena para generar metáforas visuales que interpelan al espectador. Autores como Patrice Pavis (1998) sostienen que el espacio escénico es un sistema semiótico que articula significados a través de la relación entre actores, objetos y público. En el caso de *Noche tan linda*, la disposición espacial (mesas rectangulares, proyecciones audiovisuales, movimientos corporales) no solo acompaña la acción dramática, sino que materializa tensiones identitarias y afectivas, convirtiendo la escena en un dispositivo político que visibiliza la experiencia *queer*. En este montaje, la poética del espacio ayuda a desafiar la mirada heteronormativa al presentar imágenes que transmiten deseo, vulnerabilidad y conflicto, y otorgar dignidad y complejidad a las identidades transgénero.

La construcción del personaje en el montaje

El proceso actoral del montaje comenzó con dinámicas de grupo y un estudio profundo del texto y de sus temáticas. El elenco, compuesto por quince estudiantes de distintos niveles de experiencia actoral, suponía un reto adicional para el director, dado que la obra solo contaba con nueve personajes. Este proceso requirió una selección cuidadosa, considerando las necesidades dramáticas de la obra y las habilidades de los estudiantes. El director comenzó consultando a los actores sobre qué personajes les resultaban más cercanos a su experiencia o cuáles les representaban un reto. Con esta información, distribuyó los roles para respetar la formación de cada uno y fomentar un ambiente colaborativo y motivador. Se decidió incluir a todos los estudiantes en roles que les permitieran identificarse con los personajes, creando así una experiencia más inclusiva y enriquecedora para todos. Sin embargo, Camelia Margarita y La Lupe desempeñaron un papel especial y fueron las únicas excepciones, ya que su importancia central en la historia las hacía fundamentales para el desarrollo de la trama. En cada función, un elenco asumía los roles principales, mientras que el otro formaba parte del *ensemble* y contribuía al universo de la obra. Este enfoque fomentó la versatilidad actoral tanto a nivel individual como colectivo.

En el ámbito actoral, se diferenciaron dos tipos: personajes, cuando los actores interpretaban un papel específico escrito en el texto, y los *performers*, donde los actores actuaban como testigos en escena, situándose en un espacio liminal entre la performatividad y la realidad actoral. Esta diferenciación promovió una dinámica particular, permitiendo explorar su personaje y su papel dentro del grupo, fomentando una interacción



continua entre los diversos niveles de la *performance*. Los objetivos de la dirección actuaral eran que los actores lograran interpretar de manera natural y equilibrada, mostrando espontaneidad y vulnerabilidad. Además, debían tener metas claras y precisas en cada escena. Los jóvenes actores debían demostrar capacidad de desplazamiento con fluidez y naturalidad.

El proceso de preparación se fundamentó en un análisis profundo del texto y de cada personaje, apoyado en metodologías tradicionales y en los principios del sistema desarrollado por Konstantin Stanislavski. Este enfoque se complementó con aportaciones del teatro realista psicológico estadounidense, en particular los postulados de Lee Strasberg, cuya técnica se basa en la evocación de experiencias sensoriales para la construcción de la verdad escénica. Los aspectos fundamentales de esta etapa consistieron en que los actores reconocieran, en sus personajes, los objetivos, obstáculos y circunstancias, para crear relaciones genuinas entre ellos en escena. Al mismo tiempo, los actores utilizaron su memoria sensorial, incluyendo el tacto, el olfato y el gusto, para experimentar emociones genuinas en el escenario. También invocaron experiencias personales similares a las de sus personajes con el fin de lograr una verdad emocional durante las representaciones.

El trabajo del *performer* se orientó hacia un enfoque predominantemente físico, inspirado en las metodologías de *Viewpoints*. Esta técnica, concebida por la bailarina y coreógrafa Mary Overlie a través de los *Six Viewpoints*, propone una descomposición del movimiento en seis categorías fundamentales: espacio, forma, tiempo, emoción, movimiento e historia. Posteriormente, las directoras Anne Bogart y Tina Landau adaptaron y expandieron este sistema para el ámbito teatral, integrando principios que favorecen la creación colectiva y la improvisación. En el contexto escénico, la metodología de *Viewpoints* constituye una herramienta dinámica que permite explorar la relación entre cuerpo, espacio y tiempo, fomentando la escucha activa, la reacción inmediata y la conexión orgánica entre los actores. Estas prácticas no solo amplían las posibilidades expresivas más allá de la construcción tradicional del personaje, sino que también introducen una perspectiva innovadora que concibe la actuación como un proceso abierto, colaborativo y en constante transformación.

Durante los ensayos, los actores fueron incorporando progresivamente estos conceptos, ajustando sus interpretaciones a partir del texto y del trabajo corporal. Un ejemplo destacado fue Sergio Basurto como Camelia Margarita, quien aportó un nivel de interpretación único al cantar en vivo los temas de La Lupe. Este recurso enriqueció la obra con una carga lírica y emotiva intensa, permitiendo al público ver al actor en un espacio fronterizo donde se fusionaban la verdad escénica del personaje y el descubrimiento de una nueva identidad en el intérprete. También las actrices que interpretaron a Doña Josefa, la madre de la protagonista. A lo largo de la obra, las intérpretes evidenciaron una transformación sustancial en la construcción del personaje de Doña Josefa. En las primeras escenas,

Apertura del movimiento corográfico, elenco.
Producción: *Noche tan linda*, Dir. Martín Balmaceda, 2023.
Foto: Luis Arturo García.



la figura materna se muestra reticente ante la transición de su hijo, José Macario, mostrando temor e incomprensión ante los cambios identitarios. Sin embargo, a medida que avanza el montaje, el personaje transita de la negación a la aceptación, en un proceso que revela la complejidad de los vínculos afectivos y la capacidad del amor incondicional para resignificar la relación filial. Este recorrido culmina en el reconocimiento de José Macario como Camelia Margarita, una mujer trans, lo que sitúa a Doña Josefa en un espacio de apertura y de validación identitaria. Paralelamente, la obra introduce la problemática estructural de la violencia y la impunidad que atraviesan la vida de las mujeres trans en América Latina, y visibiliza la vulnerabilidad y el riesgo de desaparición forzada que enfrentan. La dinámica entre madre e hija, en constante transformación, evidencia que tanto los lazos familiares como la identidad de género son procesos fluidos y relacionales. No obstante, la narrativa concluye con la desaparición angustiante de Camelia Margarita, dejando a Doña Josefa inmersa en una búsqueda interminable, donde la esperanza se erige en el último vestigio de su proceso de aceptación y resistencia frente a la pérdida.

La creación de un vocabulario corporal accesible para los actores.

La corporalidad del actor se centró en desarrollar un vocabulario de movimiento simple y accesible para todo el elenco. La integración de secuencias coreográficas sirve como un elemento coreográfico recurrente.

Otro reto es trabajar con actores sin formación en danza. La colaboración entre Balmaceda y el coreógrafo Sebastián Cruz Rodríguez es clave para facilitar un espacio de experimentación. Las improvisaciones gestuales y físicas durante los ensayos facilitan que los actores se relacionen de forma natural dentro de un marco coreográfico adaptado a sus habilidades de baile. La corporalidad actúa como un medio para expresar, a través del cuerpo, las dinámicas psicológicas de los personajes mediante el movimiento. Así, los *Viewpoints* no solo ofrecen un lenguaje compartido para los actores, sino que también promueven un enfoque colaborativo que enriquece tanto el trabajo actoral como el diseño coreográfico. La primera secuencia coreográfica desempeña un papel fundamental en la construcción del contexto social y ambiental de la obra. Camelia Margarita, vestida de rojo y situada en el centro del escenario, se presenta mediante una partitura gestual que enfatiza el movimiento de las manos, recurso que permite codificar la expresividad corporal y generar significados más allá del lenguaje verbal. Esta presencia, marcada por una desconexión con el entorno, resulta impactante y evoca la vida cotidiana en un barrio marginal de Caracas durante la década de 1980, reflejando los ritmos urbanos y las dinámicas sociales propias de la periferia. Conforme avanza la coreografía, el ambiente adquiere una tonalidad más agresiva: las miradas de los demás personajes, cargadas de juicio e intolerancia, intensifican la sensación de exclusión y amenaza, lo que remite a los estudios de Butler (2006) sobre la vulnerabilidad de los cuerpos que desafían la normatividad de género. La secuencia culmina con el colapso de los cuerpos en escena, configurando un *tableau vivant* que simbolizaba el peligro constante que enfrentan las personas trans en contextos marcados por la violencia estructural y la impunidad. Esta imagen final ofrece una metáfora potente de la precariedad, la baja autoestima y el aislamiento que muchas mujeres trans experimentan cotidianamente; sitúa la obra en diálogo con teorías contemporáneas sobre la performatividad y la violencia de género.

La segunda sección coreográfica retoma la primera, pero con un enfoque en el ritmo. La secuencia se repite a un tempo más rápido y con un tono inquietante, mientras Camelia Margarita avanza decidida hacia el bar Le Baron. En este recorrido por un camino sin regreso, vestida como su ídolo, La Lupe, la famosa cantante cubana con que sueña ser. Durante la coreografía, el actor trabaja corporalmente la creciente intensidad de los latidos de su corazón, mostrando la lucha interna entre seguir adelante o de rendirse ante su sueño. En un momento clave, Camelia Margarita se detiene y dice en voz alta: "Devolverme, ni loca", expresión de su miedo y de su duda. Esta frase revela el temor a lo desconocido, pero también su valentía para continuar. Poco después, reafirma su decisión con un grito potente: "Pa'lante chica, para atrás ni para coger impulso". Esta declaración, llena de determinación, motiva al personaje a seguir su camino sin dejarse detener por el miedo ni por la duda. La tercera sección coreográfica marca el punto de inflexión en el viaje de la protagonista y

representa el clímax de la obra. En este momento, proyecciones audiovisuales muestran las protestas estudiantiles del *Caracazo* en Venezuela, con enfrentamientos entre estudiantes y las fuerzas militares. Estas imágenes no solo enmarcan la obra en un contexto histórico y político, sino que también la envuelven en un ambiente de agitación. El movimiento en escena refleja el caos de una crisis social desbordada. Los actores ejecutan gestos amplios e impredecibles, fusionando cuerpo y voz en una protesta descontrolada. Este frenesí se contrapone a una melodía festiva y tropical, lo que genera una tensión inquietante entre lo violento y lo celebratorio. Al margen del escenario, Camelia Margarita, vestida como La Lupe, con tacones altos y una corona azul, emerge como una figura desafiante y ajena al conflicto inmediato. Su imagen evoca la de una heroína atípica, alejada de los convencionalismos. Para el director, este instante representa el “cruce del umbral”, un concepto clave en *El viaje del héroe* de Joseph Campbell, en el que el protagonista enfrenta lo desconocido y los retos que forjarán su destino. La coreografía y las proyecciones audiovisuales no solo intensifican el conflicto, sino que también evidencian la inminente transformación de Camelia Margarita.

Para el director y el coreógrafo, la repetición en la coreografía trasciende la mera representación de lo cotidiano; se configura como una metáfora corporal que materializa las tensiones internas y sociales de Camelia Margarita. Este recurso, lejos de ser ornamental, opera como un dispositivo semiótico que traduce en movimiento las contradicciones entre el deseo, la opresión y la resistencia. La transformación del espacio escénico, potenciada por la interacción entre el movimiento, las proyecciones audiovisuales, el diseño lumínico, el vestuario y las interpretaciones musicales en vivo de La Lupe, refuerza esta dimensión simbólica y aporta un soporte interdisciplinar que potencia la carga dramática y emocional de la obra.

El uso de la improvisación y la exploración gestual permitió al elenco activar una conciencia corporal orientada a la expresividad. Aunque las secuencias coreográficas se presentaron con aparente sencillez, su estructura germinal articulaba las temáticas centrales, fusionando registros dramáticos y cómicos para propiciar una conexión afectiva con el espectador. Esta hibridez estética responde a la lógica del teatro posdramático, donde la fragmentación y la simultaneidad se convierten en estrategias para interpelar la percepción del público.

La corporalidad actoral, en este contexto, no solo intensificaba el dramatismo, sino que también introducía modulaciones humorísticas que alivian la densidad emocional, operando como válvula de escape frente a la tensión que se veía en muchas escenas. La coreografía, por tanto, se erigió como un recurso epistemológico que externaliza los conflictos internos y las fracturas sociales de la protagonista, inscribiendo el cuerpo en un campo de significación política y afectiva. Los cambios rítmicos de aceleración y pausa funcionaban como metáforas cinéticas de la lucha entre

*Diego Cruz Sánchez (Soldado Galindo),
Sergio Basurto Castro (Camelia Margarita).
Producción: Noche tan linda, Dir. Martín
Balmaceda, 2023. Foto: Luis Arturo García.*



el deseo y la opresión, desplegando un lenguaje corporal que exploraba nociones de identidad, resistencia y agencia en un marco contemporáneo.

En suma, la obra evidencia cómo la danza y las artes visuales, en diálogo con la música y la dramaturgia, pueden constituirse en herramientas fundamentales para narrar historias y visibilizar conflictos profundamente humanos. Este enfoque interdisciplinar no solo amplía las posibilidades expresivas del teatro, sino que también lo sitúa en el horizonte de las prácticas escénicas contemporáneas, donde el cuerpo deviene un territorio de disputa simbólica y política.

Conclusión

Desde el texto: el equilibrio de la relación entre el texto y la dirección de *Noche tan linda* brinda varios puntos sobre la dramaturgia y la producción de Puebla. El primero es el redimensionamiento de la obra a partir de una lectura en función del espacio; Balmaceda incorpora a la escena luz, sonido, imágenes, movimiento, danza, además de actuación, no pocas veces superpuestos, que generan diversos estímulos. En segundo lugar, explora a fondo la obra para crear poiesis; el resultado es entretener y explorar un aspecto de la realidad que no deseamos ver, tal como la

problemática de la población trans. Los actores, se entregan al montaje sin importarles el riesgo en sus interpretaciones. El hecho de tratar esta temática abre un espectro para sus respectivas carreras actorales -el elenco de esta producción son estudiantes de teatro- y además crea un acercamiento a comunidades al margen. Balmaceda presenta a los estudiantes-actores una temática desde una perspectiva en la que descubren la humanidad de la periferia.

Desde la escena, *Noche tan linda* trasciende la categoría de representación teatral para convertirse en un dispositivo de reflexión crítica sobre la identidad, la diversidad y la resiliencia. La producción articula una conciencia social y genera un espacio dialógico que interpela la autenticidad y la lucha por la dignidad en contextos contemporáneos. Mediante un enfoque creativo e inclusivo, el director integra disciplinas de danza, música en vivo, proyecciones audiovisuales y dramaturgia para enriquecer la experiencia estética y ampliar sus significados. En este conjunto de elementos, el personaje de Camelia Margarita emerge como símbolo de resistencia trans en el teatro latinoamericano, desafiando las ideas normativas y visibilizando corporalidades disidentes.

Anexo I

Noche tan linda fue seleccionada para el XXX Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) en la categoría C2, la cual reconoce producciones estudiantiles dirigidas por docentes en instituciones de formación profesional en artes escénicas. La presentación de la obra el 3 de septiembre en el Auditorio MUAC, en Ciudad de México, constituyó un hito significativo para la comunidad teatral universitaria, evidenciando la solidez del trabajo colectivo entre el equipo artístico y académico.

La obra resonó profundamente en el festival, consolidándose como un referente de teatro comprometido con la inclusión y la diversidad.

El montaje recibió una mención honorífica, destacando el desempeño del elenco y, en particular, el trabajo de Sergio Basurto Castro en el papel de José Macario Camelia Margarita y Karla Hermosillo Cardoza como Perla. Este reconocimiento reafirma la relevancia de *Noche tan Linda* dentro del panorama teatral universitario y su impacto en la reflexión sobre la identidad de género en la escena contemporánea.

Anexo II

El reparto de la obra incluyó a:

Sergio Basurto Castro - Macario Camelia Margarita

Karla Hermosillo Cardoza - Perla

Valeria Alfaro Ocaña - Doña Josefa

Carlos Ochoa Balderas - Plinio

Alexa Flores González - Doña Presenta

María Cristina Núñez Rodríguez - La Lupe

Daniela Gallardo Parada - Antoine

Diego Cruz Sánchez - Soldado Galindo

Mauricio Rodríguez Alonzo - Policía

Victoria Díaz Álvarez - Cantante

El trabajo técnico destacó a, José Eduardo Espinosa Martínez a cargo de la escenografía e iluminación, Laura Martínez Martínez en el diseño de vestuario. El diseño sonoro fue realizado por Oziel Calyecac Galeana y Juan Isaí Hernández Vera, junto con las multimedia de Oziel Calyecac Galeana. El diseño y realización de coronas Camelia Margarita fue de Sandra Sarmiento Marín y el diseño de los paneles de flores por Paola Anzá Cao Romero; la coreografía de Sebastián Cruz Rodríguez y la musicalización de Victoria Díaz Álvarez aportaron una dimensión profunda a la experiencia teatral.

Bibliografía

- Beverly, John. *Latinamericanism After 9/11*. Duke UP, 2011.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Alba Editorial, May 1, 2009.
- Bogart, Anne y Landau, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group, 2004.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 2007.
- Butler, Judith. *Vida Precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Campbell, Joseph. *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. New World Library, 2003.
- D'Addario, Miguel. *Censorship and Communication*. Babelcube Incorporated, 2020.
- Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad*. Gedisa, 2020.
- Gac-Artigas, Priscilla [ed.] *Colectficción*. Ediciones de Iberoamericana, 2022.
- García Gámez, Pablo. "Noche tan linda: Historia, travesti, cerro", *Las circunstancias de la creación artística*. Compilado por Paquita Suárez Coalla, S. Rivera Valdés, A. Iñigo. Campana, pp. 120-127, 2016.
- Griffero, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Bloomsbury Publishing, 2021.
- Martínez-San Miguel, Yolanda y Sarah Tobias [ed.] *Trans Studies*. Rutgers UP, 2016.
- Morón Espinosa, Antonio César. "El Teatro Escrito en español en La Ciudad de Nueva York: Búsqueda y generación de identidad(es) desde la dramaturgia". *Latin American Theatre Review*, vol. 48, no. 2, June 2015, pp. 87-105. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/7235>.
- _____. *Querer ser: Tres piezas queer*. Hispanic/Latino Cultural Center of New York. 2da. Ed, 2022.
- Overlie, Mary. *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press, 2016.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press, 1998.
- Rodríguez Pérez, Karen Marely. "A quien no le guste, que se voltee". *Corriente Alterna*, UNAM. 5 de noviembre, 2023.

- Tarver, Michael H. and Julia C. Frederick. *The History of Venezuela*. Palgrave Macmillan, 2006.
- Valenzuela, José Luis. *Robert Bob Wilson. La locomotora dentro del Fantasma*. Atuel, 2004.
- Vieites, Manuel. "Teatro y comunicación. Un enfoque teórico = Theatre and communication. A theoretical approach". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 25. 1153. 10.5944/signa.vol25.2016.16954. 2016.
- Wayar, Marlene. *Furia Travesti: Diccionario de la T a la T*. Paidós, 2021.