

## El reconocimiento de lo singular para formar en el lenguaje del clown. Entrevista a Lucía Snitcofsky, alias «Lucy Sni»

*Recognizing individuality to develop clowning skills.*

*Interview with Lucía Snitcofsky, aka "Lucy Sni"*

Manrique, María Soledad

---

 María Soledad Manrique \*

[solemanrique@yahoo.com.ar](mailto:solemanrique@yahoo.com.ar)

[soledadmanrique@conicet.gov.ar](mailto:soledadmanrique@conicet.gov.ar)

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Psicología Matemática y Experimental (CIIPME), Argentina.

### Itinerarios educativos

vol. 23, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1850-3853

ISSN-E: 2362-5554

Periodicidad: Semestral

[revistadelindi@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistadelindi@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 21 de julio de 2025

Aprobación: 8 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/ie.2025.23.e0107>

**Resumen.** Esta entrevista busca esclarecer el enfoque distintivo de Lucía Snitcofsky en el acompañamiento a los procesos de formación en el ámbito del teatro, con especial énfasis en el género del clown. Con una formación previa como trabajadora social y profesora de teatro, Snitcofsky ofrece su propia perspectiva sobre el desarrollo artístico. Sostiene que «un artista es alguien que habla el lenguaje» y destaca que «enseña el lenguaje para que el alumno pueda decidir qué quiere decir». La entrevista aborda las habilidades que sus estudiantes

deben desarrollar, las dificultades encontradas durante la formación y su propio proceso evolutivo como formadora. Snitcofsky define su pedagogía como un «Tetris de otras pedagogías». En su enfoque, resalta la importancia de «compartir los hilos» que guían su trabajo, fomentando un ambiente de acompañamiento basado en el reconocimiento del otro —más allá del éxito o los errores— y fundamentado en la confianza en la singularidad de cada quien. Sus aportes contribuyen a reflexiones más amplias sobre las metodologías de formación, ofreciendo implicancias valiosas tanto para la práctica general de la enseñanza como para la formación de formadores.

**Palabras clave:** Formación, pedagogía, creatividad, reconocimiento

**Abstract.** *This interview seeks to elucidate Lucía Snitcofsky's distinctive approach to supporting training processes in the field of theater, with a particular emphasis on the clown genre. With a background as both a social worker and a theater educator, Snitcofsky offers her own perspective on artistic development. She states that «an artist is someone who speaks the language» and emphasizes that «she teaches the language so that the learner can decide what they want to say». The interview explores the competencies her students are expected to acquire, the challenges encountered during training, and her own evolving process as an educator. Snitcofsky describes her pedagogical philosophy as a «Tetris of other pedagogies». Central to her approach is the notion of «sharing the threads» that guide her work—fostering a supportive environment rooted in the recognition of others rather than in successes or mistakes, and grounded in trust in each individual's uniqueness. Her insights contribute to broader reflections on training methodologies, offering valuable implications for general teaching practices as well as for the preparation of trainers.*

**Keywords:** Training, pedagogy, creativity, acknowledgement

## Notas de autor

\* **María Soledad Manrique** es Licenciada y Doctora en Educación (UBA), psicodramatista y gestaltista, diplomada en Psicoanálisis y Prácticas Socioeducativas (FLACSO) y maestranda en Danza Movimiento Terapia (UNA). Interesada en el movimiento comprendido como transformación en diversas dimensiones y por los dispositivos que lo acompañan, se desempeña profesionalmente como investigadora adjunta en el CONICET, como profesora adjunta a cargo de dos materias en la FFyL (UBA) y como coordinadora de grupos psicodramáticos y de Danza Movimiento Terapia. Autora de numerosas publicaciones desde 2005.

En esta entrevista hablamos sobre aquello en lo que forma a otros, de su rol como formadora y del recorrido que le permitió construir su particular manera de desempeñar este rol. Lo que Lucy transmite constituye un aporte para pensar la formación en general y los procesos de formación de los formadores, de allí el interés en publicar esta entrevista.

---

**Entrevistadora (E):** Me gustaría invitarte a que te presentaras vos misma, antes que nada.

**Lucy Sni (L. S.):** Mi nombre es Lucía Snitcofsky, en mi casa siempre me llamaron Lucy. Soy argentina y porteña. Hace años que recorté mi apellido para que sea más sencillo de pronunciar, así me volví a nombrar como Lucy Sni. Tengo 44 años, soy mujer cuidadora, acompaño como madre, como hija y también como hermana. La vida me enseñó a tener mucha paciencia para acompañar a otras personas. Soy amante de los gatos. Empecé a hacer teatro cuando era muy chiquita, a los 8 años. Siempre quise ser bailarina, pero en el teatro encontré la mejor forma de bailar. Mi verdadera pasión llegó con los años, la pedagogía. Estudié Licenciatura en Trabajo Social en la Universidad de Buenos Aires. Rápidamente me di cuenta de que lo que más me interesaba era la rama de educación y las pedagogías alternativas. Así busqué conectar mis dos intereses estudiando la Licenciatura en Pedagogía Teatral en la Universidad Nacional de las Artes. Se puede decir que soy actriz, payasa, artista callejera, educadora social, directora y docente teatral especializada en clown. Desarrollo mi propia investigación en el territorio del clown hace ya más de 20 años, específicamente me apasiona el clown físico.

**E:** Y si te pregunta cualquiera: ¿a qué te dedicás? ¿Qué respondés?

**L. S.:** Soy profesora de teatro.

**E:** ¿Y en qué consiste esa tarea?

**L. S.:** Bueno, en transmitir un lenguaje que utiliza más el cuerpo que las palabras. Porque soy profesora de teatro físico específicamente. Y, dentro de esa especificidad, además, me dedico al humor, a la comedia, a un territorio en particular que es parte del teatro físico, que es el clown. Clown significa payaso o payasa en inglés. Es un territorio que tiene muchas particularidades que lo distinguen del teatro tradicional o clásico. El clown trabaja en una línea muy delgada entre lo que es la realidad y la ficción. O sea, en el teatro el actor o actriz interpreta un personaje que no necesariamente tiene que ver con uno. En cambio, el clown permite que se vean muchos de nuestros rasgos identitarios. Entonces, el clown no deja de ser una construcción de ficción, es decir, es un personaje, pero sus características fundamentales están apoyadas en las características del intérprete. Esto hace que sea un territorio bastante complejo para quien está acostumbrado o acostumbrada a trabajar en una construcción de pura ficción. Pero hace que sea también muy

apasionante, porque genera un trabajo de mucho autodescubrimiento y de goce en relación con lo que cada uno tiene para dar en escena.

**E:** ¿Y qué es lo que tendría que desarrollar o aprender una persona que estudia clown? ¿En qué se forma?

**L. S.:** Muchas cosas, pero lo más importante es la escucha. No solamente la escucha de uno mismo en relación con el propio movimiento, al propio cuerpo, sino el registro de los demás, del cuerpo de los demás, a partir de un análisis del movimiento. Esta escucha proviene del estar presente. En general, en las clases de clown se usa el juego como preparación para entrar en estado de presente, porque cuando jugamos estamos en estado de presente. Pero yo considero que el juego es actuar. Entonces, lo que enseño son herramientas o procedimientos para estar presente.

**E:** ¿Qué relación hay entre ese desarrollo y el desarrollo de ese intérprete como persona?

**L. S.:** Según lo que me van diciendo los estudiantes cuando transitan la formación, donde más afecta es en la capacidad de adaptación. Aprender este recurso de escucha activa del presente, de lo que realmente ya está sucediendo, esta lectura de lo que ya estamos haciendo con el cuerpo, de lo que está haciendo el otro, de qué está queriendo decir en este momento, aquí y ahora, mi cuerpo, nos da una herramienta enorme para sortear las necesidades de adaptación en la vida cotidiana. Muchas veces estamos tan pendientes de otras cosas que no nos damos cuenta de que se nos está quemando el repasador al lado.

**E:** ¿Vos encontrás que es una habilidad difícil de aprender para tus estudiantes?

**L. S.:** Es una habilidad difícil de aprender para cualquier ser humano. No por nada hay tantos recursos y tantas filosofías y prácticas específicas para aprender a estar en el presente. Las artes escénicas son presente puro. En el teatro hay una estructura dramática que sostiene y que hay que continuar: hay que decir lo que el personaje está diciendo. En el caso del clown se puede decir lo que el personaje está diciendo y, además, decir que alguien estornudó o que te duele la panza. Es decir, que el momento espontáneo real se vuelve parte de la dramaturgia.

**E:** ¿Y cómo hacés vos para ayudar a que tus estudiantes aprendan a estar en el presente?

**L. S.:** Bueno, entiendo que para poder lograr este territorio hace falta tiempo y que vayan decantando las herramientas en una formación a largo plazo. Por otro lado, busco que sea sencillo de comprender y que sea placentero. Dentro de esto contemplo, sobre todo, no lastimar o herir el

ego de otra persona. Cuando aparece la frustración seguramente está apareciendo en función de una forma, un modelo; ligada a una exigencia por acercarte a él. Generalmente es porque no estás logrando exactamente eso que vos tenías en tu cabeza. Entonces hay que entender que es imposible que una idea suceda en el cuerpo así, tal cual te la planteaste. Entonces el «error» es un gran camino, muy fundante en el mundo del clown, pero yo no trabajo con el error; en cambio, trabajo con el presente, con lo que hay, con lo que está pasando. En el presente, lo que pasa, pasa, y lo que pasa hay que tomarlo, y no me importa si vos considerás que eso fue un error o no fue un error. Yo no lo nombro así como pedagoga porque entiendo que hay algo ahí que se estanca en la idea del fracaso. No me interesa nombrarlo desde ese lugar, porque si yo nombro la idea del fracaso, estoy entendiendo que hay una manera de no fracasar, que hay un éxito. La clave para mí es entrenarnos en la adaptación; el clown es muy, muy maestro o maestra en entender que hay multiplicidad, diversidad de maneras de ser en la vida. Por eso es un territorio tan apasionante; es complejo, es difícil porque nos cuesta mucho vivir en presente. Pero las herramientas que se entrenan son para eso, para estar en el presente. Y para no herir yo me preocupo en prestarle atención a las herramientas, más que en hacer juicios sobre el alumno como intérprete. Entonces, si yo enseño los procedimientos pero no la forma final, no hay que hacerlo igual que yo, sino que cada uno encuentra su forma. A mí me interesa brindar herramientas para que después el otro pueda decir lo que quiera. Y la forma de trabajo para mí tiene que ser muy clara, muy transparente, muy honesta en el develado de los hilos pedagógicos. Explicitar qué se está haciendo, ponerle nombre, saber por qué y para qué sirve lo que hacemos y de dónde viene.

**E:** ¿Qué efectos ha tenido este modo de trabajo?

**L. S.:** Bueno, muchos diferentes, voy nombrando algunos. Gente que después de haber estudiado clown decide dedicarse 100 % al teatro; gente que ha terminado de definir una transición de género; gente que se ha conocido, enamorado y formado familia; gente que me devuelve que en sus vidas cotidianas logran estar más presentes en su día a día y que esto les genera muchos cambios. Muchos que se dedican a algún tipo de pedagogía dicen que el método de trabajo los ayuda a organizarse en sus propias clases, que se inspiran en el encuadre o en las formas amorosas de cuidar los grupos. Bueno, también, gente que ha generado materiales de trabajo en números que se han transformado en funciones o en unipersonales; en compañías que se formaron también.

**E:** Mencionás efectos importantes. Me preguntaba: ¿qué tipo de dificultades surgen en estos procesos?

**L. S.:** Todos tenemos crisis en los procesos de aprendizaje. No hay un tipo de crisis que se pueda generalizar, pero creo que siempre tiene que ver con la confianza, con la autoconfianza, con confiar en uno mismo. No importa si a alguno se le pone en juego porque siente que no puede poner el cuerpo de determinada manera, otro siente que no encuentra de qué quiere hablar, otro siente que no termina de entender lo que estamos trabajando, otro no termina de sentirse parte de un grupo; pero siempre creo que, de fondo, tiene que ver con confiar o no confiar. Gran parte del trabajo que hago es dar ese empujón a que la gente confíe en lo que tiene para dar o para hacer.

**E:** ¿Y siempre confiás vos?

**L. S.:** Sí. Hace muchos años, a un pedagogo del IUNA —que ahora es la UNA—, que fue mi maestro, José Cáceres, alguien le preguntó: «¿Qué hacés cuando te gusta un estudiante?». Dijo: «Bueno, que te guste no es un problema. El problema es cuando no te gusta un estudiante». Y a mí eso me quedó resonando muchos años. Y yo me respondí a través de los años que no existe la posibilidad de que un estudiante no te guste. O sea, puede que no te caiga súper bien, pero algo, aunque sea muy mínimo, le tengo que encontrar. Y le encuentro. O sea, el que busca, encuentra. Entonces, yo me agarro de eso y confío en eso que yo encontré y confío en que si yo lo encontré lo puede encontrar cualquier otra persona. Y entonces creo que me agarro de eso para que el otro pueda confiar también.

Me considero una investigadora serial de la especie humana. Me gusta mucho observar, analizar, entender, empatizar. No por nada tengo una formación de trabajo social detrás, como un interés fundante en querer estar para el otro, como muy de raíz.

Sí, yo confío, confío en la humanidad. Es mi lado «clownezco», lo que tengo de payasa.

**E:** Bueno, justo te iba a preguntar un poco de ese recorrido, de cómo llegaste vos a desempeñarte como formadora y cómo llegaste a hacerlo de esta manera.

**L. S.:** Bueno, sucesión de casualidades. Nunca me imaginé en este lugar. Primero vino el teatro, que además tiene un origen en mi familia, porque mi mamá se dedicaba al teatro. En realidad empecé con el movimiento. Yo quería ser bailarina porque me gustaba la ropa de danza. Eso es una herencia de mi mamá también. Y cuando me di cuenta, con cinco años, que el baile tenía una severidad y una rigidez grandes, no me gustó. Entonces transité por toda clase de danzas y actividades de movimiento. Y yo era muy disléxica motriz. O sea, todas iban para la derecha, yo iba para la izquierda y todo el mundo se reía, y yo me reía. A mí no me importaba demasiado y eso terminó llevándome a la expresión corporal. La profesora de expresión corporal le dijo a mi mamá

que yo tenía que hacer teatro. Así que a los ocho años empecé a hacer teatro con Alejandra Bañado y nunca frené. Elegí después un secundario que tenía teatro como materia, pero la profesora de teatro nunca vino. Después, cuando terminé el secundario, quería estudiar teatro y también me gustaba trabajo social. Mi viejo me dijo: «Del teatro no vas a vivir, lo podés hacer como hobby». Y la psicóloga me dijo que podía hacer trabajo social orientado a la educación no formal y a lo artístico. Y así fue. Y, en paralelo, empecé mi formación más seria donde aprendí toda la base clásica del teatro, con mi segunda maestra, Ana Maestroni, durante 4 años.

Me empecé a apasionar mucho con la pedagogía y con las pedagogías alternativas y, como en la carrera no había nada de todo eso, enseguida empecé a hacer militancia barrial y educación popular y entonces empecé a formarme como educadora popular. Mucho de mi formación en educación tiene que ver con estudio autogestivo, con grupalidades, con movimientos, con espacios de militancia. Y mucho tiempo después llegué a estudiar profesorado de teatro porque quería complementarlo con el trabajo social. Y después se dio que la vida me colocó al revés, el trabajo social quedó en un segundo plano y el arte quedó en primer plano.

Pero si pienso de verdad la raíz de cómo terminé siendo payasa, tal vez tiene que ver con haber querido ser bailarina y no haberlo logrado y no haberme frustrado con eso. Simplemente haber disfrutado de hacer reír a otro. Hacer reír a mis abuelos era una actividad permanente. Como mis primeras actuaciones frente a alguien fueron con mis primos haciendo reír a mis abuelos, entonces puedo nombrar a mi familia y su genealogía del humor en la raíz. Sobre todo, mi familia paterna tiene un humor extraordinario. Estamos todo el tiempo haciendo chistes en la adversidad. Una familia muy expuesta a la tragedia. Entonces muy pegadito al llanto está la risa. Eso es parte también de ser quien soy y dedicarme tan fuertemente al humor.

El humor es subversivo del orden. Porque permite crear una sátira del poder. Si yo me puedo reír del poder o de la tragedia, eso me permite generar una distancia que al mismo tiempo me da la posibilidad de sentirme bien para tener fuerza. Cuando uno está triste no tiene fuerza muscular directamente. Cuando uno está contento tiene tono muscular y la fuerza es lo que hace que uno pueda seguir adelante. Entonces poder reír a pesar de la guerra, del destierro, de la dictadura es lo que hace que estemos vivos, que todavía estemos acá, por eso es políticamente importante.

Lo que pasa es que la risa —y esto Andrés del Bosque lo analiza muy bien— históricamente ha quedado menospreciada y la comedia es considerada algo menor en relación con el arte dramático. ¿Y a quién le interesa que la risa esté menospreciada? Al poder. Porque desde el humor y desde la comedia somos capaces de hacer un análisis muy fuerte del poder y de sus solemnidades y sus rigideces. Y, además, hace muy bien. Como decía antes, cuando la gente se ríe de lo que está

pasando, tiene un poco más de fuerza, tiene más entusiasmo para quejarse y, si se queja, ¿qué pasa con esa fuerza? Entonces hay algo interesante en relación con cómo la comedia quedó en segundo plano y ni hablar de las mujeres cómicas.

Pero, más allá de esto, empecé a dar clases de clown de casualidad, en el marco de la militancia. Yo era educadora infantil y el espacio cultural necesitaba una inyección de fuerza y un compañero me dijo: «¿Por qué no das un taller?». Después de varios años allí mudé los talleres al living de mi casa y recién después me fui a trabajar a centros culturales. Trabajar en parejas pedagógicas y con Diego Mauriño fueron momentos clave para mi carrera y para experimentar y aprender.

**E:** ¿Y qué de tu recorrido afectó tu modo de enseñanza?

**L. S.:** Por empezar entendí que no quería trabajar con mucha gente, porque necesito establecer un vínculo pedagógico y, cuando los talleres están muy colapsados de gente, no llego a establecer un vínculo efectivo con todo el mundo. Hay gente que se queda muy en la sombra y es natural que pase eso y yo prefiero que no suceda.

Además, se me fue sistematizando un método de trabajo que me hace sentir segura de que, si alguien quedó medio en la sombra, igual funciona.

**E:** ¿Qué podés decir de ese método?

**L. S.:** La estructura del trabajo en cada clase, como en el mes, en el cuatrimestre, en el año y en la formación completa —que es de dos años—, va de menor a mayor. Se va haciendo un trabajo de capa sobre capa sobre los procedimientos o herramientas técnicas, que están ligadas unas a otras. Es importante transmitir que no hay una única manera de realizar esos procedimientos, para que no sea frustrante para quien intenta lograrlo, y que cada cual los desarrolle como pueda. Pero, al mismo tiempo, que sean claros para que no haya un vacío tan grande que genere ansiedad o angustia.

Cada clase va desde lo intuitivo a un esclarecimiento grupal de la herramienta técnica a desarrollar ese día. Entonces, la clase empieza primero con una experimentación desde el saber previo en relación con determinada herramienta o procedimiento y después vamos esclareciendo eso que apareció, que es la herramienta técnica, que muchas veces son cosas que ya sabemos hacer. Entonces empezamos a ponerle nombre a todo eso y, una vez que ya le pusimos nombre, podemos

empezar a aplicarlo. Este método no lo inventé yo; es como un tetrís de otras pedagogías. Paulo Freire es mi maestro de cabecera.

**E:** ¿Y cuál sería tu rol como formadora?

**L. S.:** Mi interés origina en todo esto es poder comunicar. Para comunicar hay que hablar. Entonces, para hablar, yo enseño el lenguaje del clown. Me interesa brindar herramientas claras y concretas para que el otro pueda comunicar lo que necesite. Después cada cual verá para qué quiere hablar. No es lo mismo enseñar una forma que enseñar una herramienta para arribar a alguna forma. Entonces ahí está para mí mi granito de arena.

Lo que hago concretamente es coordinar, llevar la actividad, la planificación, saber para dónde estamos yendo, generar tranquilidad y seguridad para que haya un espacio de confianza que sea propicio para sentir confianza en uno mismo.

Tener un rol activo en la contención afectiva muchas veces es acompañar cosas que no tienen que ver con lo concreto de la actividad. A veces es acompañar una situación problemática de alguien, a veces es conseguir un recurso, a veces es hacer trabajo social, sostener espacios culturales. Son muchas cosas al mismo tiempo. Pero, sobre todo, lo más importante que creo que hago es generar un espacio de encuentro. Hay un interés político.

Además, bueno, tengo claro que mi rol es transmitir algo que sé. Ese amor por transmitir, por enseñar, lo entendí cuando tenía 19 años haciendo educación popular, alfabetización. El día que vi que una nena —Miriam—, que le costaba mucho sentarse a hacer la tarea y molestaba a todos y tenía muchas dificultades, y yo fui la única que quiso trabajar con ella. Entonces yo ahí entendí que a mí me gustaba lo difícil, que la dificultad me interesaba en lo pedagógico. Y un día la abracé y ahí empezó. Se empezó a sentar cada vez que yo iba y hacía la tarea y ahí yo entendí que lo que hacía falta para enseñar era amor. Hace falta sentir deseo de enseñar.

Y yo siento que enseño a enseñar cuando transmito la metodología de trabajo. Cuando develo para qué estamos haciendo un ejercicio, para qué sirve. Compartir esos hilos que están detrás tiene que ver con la epistemología del saber. Y eso es generar autonomía en un intérprete. Y si yo no comparto de dónde sale una idea, ¿cómo hacés vos para seguir investigando lo que vos querés después? Yo doy lo que a mí me interesa pero, para mí, es importante decir cuáles son los pedazos del rompecabezas que componen esa composición que yo hice. Porque, de pronto, hay una parte de lo que yo compuse que a vos no te interesa, pero hay otra que sí. Y entonces vos, de pronto, vas a buscar esa que sí te interesa, y la que no te interesa la descartás y está bien que lo hagas. Y así fue mi formación.

**E:** ¿Y qué te preocupa, digamos, o qué preguntas tenés abiertas sobre tu tarea, sobre esto que hacés?

**L. S.:** Creo que donde más se me instala la duda es en que las personas que transiten mi espacio lo disfruten y la pasen bien y no haya angustia. Y, claro, hay tantas personas y todos somos tan distintos que de vez en cuando aparecen angustias. Y entonces ahí yo me empiezo a preguntar qué cosas tengo que modificar de la metodología de trabajo para evitar esas angustias. Y, a través de esa pregunta, se fueron modificando muchas cosas. Por ejemplo, contenidos que daba que ahora no doy, justamente para que cada uno pueda usar las técnicas para decir lo que quiera. También he ido modificando cosas en relación con mis propias angustias. Como, por ejemplo, los límites demasiado rígidos del territorio: lo que es clown y lo que no es clown. Muchas veces las angustias tienen que ver con esta sensación de no lograr el objetivo de querer hacer reír. Este es el prejuicio del clown, porque pertenece a la comedia: la idea de que el clown debe hacer reír. Pero es un territorio que también puede generar otras emociones. Entonces, esto sí se fue ablandando y aflojando en mí como payasa. Yo tenía ese vicio porque hacía reír. Cuando vos aprendés a hacer reír y te sale, después se convierte en una búsqueda constante. Es como un vicio porque ahí está el placer. Se vuelve muy adictivo; es un premio. Y te volvéis muy pendiente de eso. Y yo tuve que hacer un trabajo y desandar mucho todo ese vicio cuando empecé a sentir que quería decir otras cosas. Y que quería generar otros ruidos en el público, otros silencios, otras respiraciones, otro tipo de aplauso. Y eso que me fue pasando a mí lo fui trasladando a la pedagogía. Y ahí me fui encontrando con que eso aliviaba mucho a la persona que estaba intentando encontrar el territorio. La no urgencia por la risa, la no sobreexigencia de tener que llegar a un lugar determinado, de tener que lograr algo, el «éxito». El territorio del clown es muy maestro en dar a entender que el éxito puede ser de múltiples maneras. También, otra cosa que se fue modificando fue mi respuesta a la pregunta de qué necesitamos para crear un espacio de formación. Y me di cuenta de que lo que necesitamos no es éxito, sino reconocimiento; que, en el fondo, es algo humano: el reconocimiento de tus semejantes en la comunidad. Necesitamos ese reconocimiento para ir abriendo las posibilidades en el proceso. Entonces, cuando no hay una única manera de hacer y yo abro ese reconocimiento de las maneras del otro, a todo el grupo le empieza a parecer interesante el trabajo de cada compañero, lo propio de ese compañero, y ya no solo a la docente. Y a veces el otro necesita de esa observación externa. Como decir: «Bueno, pero ¿te das cuenta de que es esto lo que está pasando?» o «¿Te das cuenta de que estás hablando de esto?».

**E:** De alguna manera les estás enseñando esta cualidad tuya de ver lo interesante que el otro tiene para decir... Y si vos le tuvieras que decir algo a tu Lucy de hace 20 años, cuando empezaste, ¿qué te dirías a vos misma?

**L. S.:** No sé. ¿Qué va por ahí?

**E:** Ah. Te darías ánimo, te transmitirías reconocimiento, igual que a los estudiantes.

**L. S.:** Yo también siento confianza en mi vida.

**E:** Ah. ¿Y de dónde la extraés?

**L. S.:** Y de... de los otros. Como todo el mundo. Sí. De lo que me van devolviendo. Sí. La pedagogía teatral me dio algo que el trabajo social no me dio. Y que creo que hizo que se invierta el deseo. Mi deseo. Porque mi deseo originalmente, en el principio del camino pedagógico, era desarrollarme como trabajadora social, orientada a la educación, y utilizar el lenguaje artístico como herramienta. Y, con el tiempo, se invirtió. Y entonces me desempeño como pedagoga artística y utilizo el trabajo social como herramienta: sobre todo la metodología, la organización en el trabajo, la epistemología, todo lo que me dio la ciencia social, sobre todo el gran recurso que es la coordinación del grupo, que no me lo dio el profesorado de teatro. Y lo que me dio la pedagogía teatral que no me daba el trabajo social es esta sensación de sentirme satisfecha. El trabajo social me angustiaba muchísimo porque había situaciones que eran imposibles de resolver. Siempre trabajé en niñez y yo me iba a mi casa y no me desprendía del trabajo, me quedaba pensando en dónde estaban los pibes. La pedagogía teatral me dio esta sensación de lograr algo, de poder aportar algo. Así encontré una manera de ser feliz enseñando este lenguaje. Artista para mí no es el que vive del arte, es quien habla el lenguaje. Hablás o no hablás. Y todos tenemos la capacidad de aprender a hablar. Yo les enseño a hablar para que cada cual pueda decir.