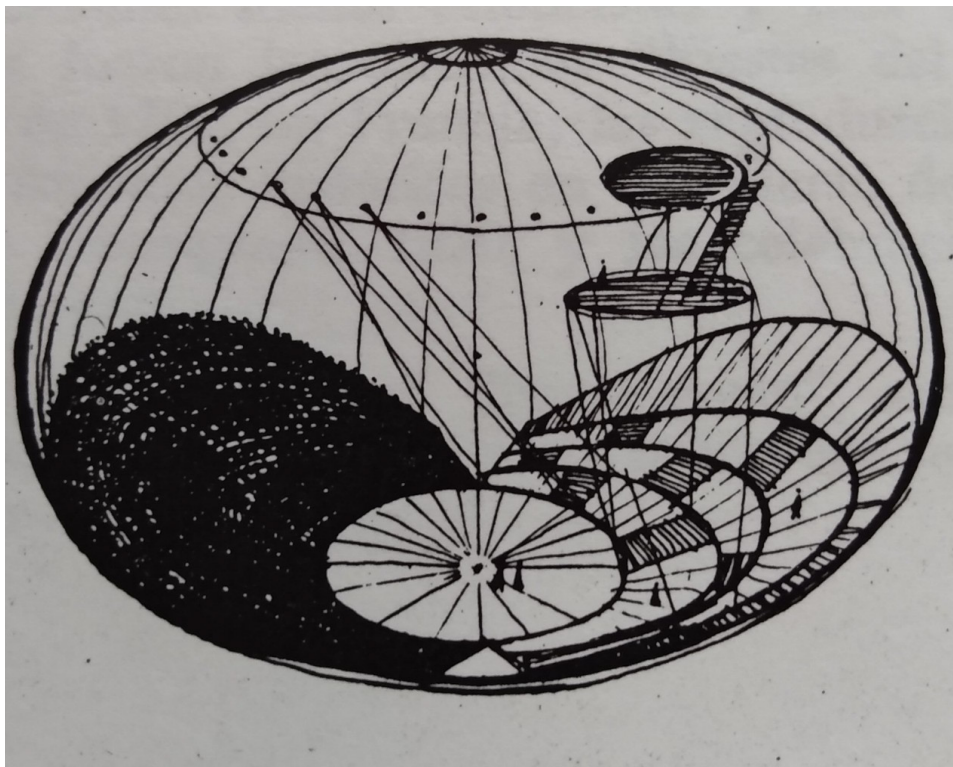




1º CONCURSO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN SOBRE DISEÑO ESCÉNICO INT/ADEA

PREMIOS

 EDITORIAL
INTeatro

1º CONCURSO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN SOBRE DISEÑO ESCÉNICO INT/ADEA

PREMIOS



EDITORIAL
INTeatro

1° Concurso Nacional de Investigación sobre Diseño Escénico INT-ADEA / Nicolas Tramontina ... [et al.] ; prólogo de Gonzalo Cordova.- 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2021.

Libro digital, DOC

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3811-69-2

I. Artes del Espectáculo. I. Tramontina, Nicolas. II. Cordova, Gonzalo, prolog.
CDD 792.029

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Gastón A. Breyer

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Gisela Ogas Puga

Carlos Pacheco

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Gabriel D'Alessandro (Diagramación)

Juan Carlos Fontana (Edición textos)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-69-2

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, diciembre 2021

Primera edición

PRÓLOGO

Un libro es la ocasión ideal para el encuentro, es el lugar en el que se intercambian saberes e historias, relatos y conocimientos. Una práctica como el diseño, es una práctica de las cosas y de las palabras, una práctica que se escapa del momento, que busca establecer siempre el lazo con la sociedad y su mundo.

Entonces escribir sobre el diseño representa un desafío, implica rodear al objeto y a su voz con experiencias y estructuras, con pedagogías y conceptos. Y en el caso del diseño escénico la dificultad se multiplica, se escurre, se sacude en la inmediatez de su presencia y escapa a su lectura. Por eso, esta propuesta, acompañada por el INT, tiene gran importancia; apunta a fortalecer el objeto teatral en su totalidad, le da espacio a las diseñadoras y diseñadores, dialoga con las instituciones y grupos, y señala a ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina) como una asociación que puede ser el ámbito que represente a la producción visual escénica, a través de la difusión de ensayos teóricos y críticos sobre las profesiones que nos reúnen.

El objetivo de este conjunto de ensayos constituye, además, una propuesta fundante: construir una base de conocimientos del presente que reflejen el estado y la práctica del diseño en el país, sus controversias, historias y deseos. Y plantear, desde este inicio, un horizonte de compromisos y crecimiento.

La selección de trabajos que leerán a continuación, intentó ser igualitario en distribución geográfica y equitativo en los géneros, con el ánimo de tener una imagen lo más precisa del presente de la profesión y su enseñanza en todo el territorio nacional.

La selección de ensayos incluye un texto de Claudio Sebastián Fernández y María Lombana (Región NOA), que despliega la historia de la pedagogía del espacio escénico en Tucumán, su desarrollo, desafío, implementaciones aún pendientes y profesores destacados. Una radiografía de la formación académica que pone en cuestión hechos, programas y objetivos.

Otro trabajo es el de Gastón Alexis Rodrigo López (Región NEA) sobre los métodos de abordaje del diseño escénico, e indaga sobre quienes ocupan el rol de diseñador en su región. Esto es, mayoritariamente directores, y de qué manera éstos ejercen su tarea ocluyendo el desarrollo del diseño como disciplina autónoma.

Tatiana Rulli Bernhardt (Río Negro), por su parte, expone la problemática de definir al diseño desde una perspectiva que pueda tomar lo local como constituyente del campo de análisis y, para eso, comparte hechos importantes de la historia del teatro en la región, comparándolos con la 29ª fiesta provincial de Río

Negro en 2018. En ambos casos, observa la ausencia casi total del concepto de diseño como oficio, y cómo los aspectos visuales terminan siendo abordados por plásticos y arquitectos bajo las órdenes de una dirección.

Nicolás Tramontina y Sabrina Pascual, en su transmutación de los lenguajes del diseño escénico en la virtualidad (Mendoza), desarrollan el problema del teatro en la virtualidad, relacionando el concepto de convivio con el tecnovivio que plantea Jorge Dubatti, bajo la hipótesis de una transmutación; o sea, la fusión entre lo escénico y lo multimedial, en un dispositivo escénico-tecnológico que trascienda la coyuntura de la pandemia y que posibilite “un teatro transmutado, un teatro eterno, un teatro vivo”.

Edgar Tula (Córdoba) habla, en *Tras Bambalinas, metodologías de creación y realización de vestuario teatral*, del proceso de creación de un vestuario desde la investigación, objeto y técnicas. Y muestra, con ejemplos, el concepto y la materialización de sus propuestas de diseño.

La arquitecta y escenógrafa Natalia Lorena Rodríguez (Buenos Aires) desarrolla, en *Viaje hacia la propia identidad*, la proyección de espacios dramáticos en algunos pueblos de la provincia; y cómo estos, a través de agrupaciones de teatro comunitario, se relacionan con su propia geografía y con su historia.

Pía de las Mercedes Hodko expone, en *Materiales alternativos orgánicos y reciclados para construcciones escenográficas*, su preocupación por el uso de los materiales de manera no ecológica, catalogando materiales orgánicos, filtros para la luz, tintes naturales y compuestos bioplásticos como alternativas posibles para la producción de escenografías.

Mercedes Chiodi (Córdoba), por su parte, en *Sustentabilidad y diseño escenotécnico en el teatro independiente de Córdoba*, relaciona, a través del análisis del impacto ambiental, la producción de la obra como un todo ecológico que organice sistemas, materiales y cuerpos, en una lógica equilibrada e integrante. Y cierra con la pregunta: “¿Cómo potenciar un desarrollo propio de nuestro territorio desde las interrelaciones entre diseño, comunidad y medio ambiente?”

En *Precarización laboral en Escenografía, Vestuario e Iluminación*, Gabriela Martínez Morales e Ileana Vallejos, proponen una reflexión sobre los efectos de la pandemia y como empeoró la actividad del diseño, mostrando todos los aspectos en los cuales la profesión perdió fuerza y recursos, y pidiendo por un cambio y un trabajo colectivo para subsanarla.

Aída Navajas (Tucumán), en su trabajo sobre la revolución del espacio, propone un estudio sobre el origen de la escenografía como profesión en Tucumán y su rol dentro de la creación de obras teatrales. Para esto, parte del análisis de la obra

Cementerio de automóviles, de Fernando de Arrabal en el año 1971, compartiendo planos y proceso del trabajo.

Flavio Bevilacqua (Roca), explica el contenido teórico de una materia sobre espacio efímero, en la carrera de Diseño de interiores y mobiliario en la Patagonia. Este espacio efímero sería el resultado de un proceso constante de individuación en una geografía social vinculante, en donde el estudiante sería parte y forma de su secuencia de aprendizaje y constitución. El desarrollo de la subjetividad será posible gracias a la operación dialéctica de la crítica y la reconstrucción teórica, y, dice el autor, se tratará de pensar, para llegar a conocer, cómo se piensa cuando se está diseñando un espacio efímero como lo es el espacio teatral.

Por último, Macarena del Águila, describe un modelo pedagógico en transición dentro de la carrera de Diseño Escenográfico de la Universidad de Cuyo, desde una perspectiva en donde, con palabras de la autora, se implementen “pedagogías activas con una visión holística que contemple la creatividad, multiplicidad, heterogeneidad e interconexiones posibles del diseño escénico, fundamentales en la actualidad”. La cartografía propuesta es la de un rizoma, en donde el territorio de aprendizaje se inscribe con multiplicidad de líneas de fugas y referencias, y en donde el conocimiento transita a modo de aprendizaje colaborativo, mutable y constante.

En el libro *El ámbito escénico* de Gastón A. Breyer, editado por el Centro Editor de América Latina 1968, el creador dibuja el escenario en la página 57, que elegimos como tapa de este libro. Al referirse a él, Gastón Breyer escribe lo siguiente:

“Así imaginamos al ámbito propio para la mostración del hecho ejemplar: un anfiteatro de no más de quinientas butacas; una antescena circular; una escena de cien metros cuadrados para el acto; una amplísima retroescena y pantalla de fondo de donde emerge lo escenográfico, con la contundencia de lo óntico y la fragilidad de lo material; un piso de madera con elemental dispositivo de practicables (giratorios y carros y parrilla son prescindibles), un spot cada dos metros cuadrados de escena; un techo plegable para dar paso al sol y al aire puro; una trama ‘Modular’ regulando humanamente los espacios. Todo a la mano del espectador. Su ojo penetrará por los intersticios de “la función”. Que el evento se dé en ‘status nascendi’ y en toda su necesidad; que se despliegue, se acerque, se aleje, circunvale, se repliegue, crezca y termine, con la naturalidad de los acontecimientos de la vida, porque así también se habita el mundo”

Como mentor de muchos de los trabajos que acá se comparten, y por su espíritu motivador de una práctica profunda y seria, elegir una imagen de Breyer cumple una doble función. En primer lugar, de homenaje a aquél que tantos y tan excelentes trabajos teóricos y prácticos legó al diseño escénico; y, por otro lado, que sirva también de faro para que las generaciones venideras comprendan al vestuario, a la escenografía, a la iluminación y al video escénico dentro de una totalidad que abarque todos los aspectos de esta práctica.

La asociación está más que agradecida con el trabajo realizado por Pheonía Veloz, Marcelo Cuervo y Santiago Pérez, quienes tuvieron la difícil tarea de la selección de los ensayos.

Asimismo, festejamos enormemente el apoyo del INT y su director, Gustavo Uano, al permitirnos este libro. Y de Carlos Pacheco, quien nos acompañó a diario en su implementación y sus necesidades.

Esperamos que éste sea el comienzo de más volúmenes y, por qué no, de una colección sobre el Diseño Argentino.

*Gonzalo Córdova
Presidente de ADEA
Diciembre 2021*

TRANSMUTACIÓN DE LOS LENGUAJES DEL DISEÑO ESCÉNICO EN LA VIRTUALIDAD

—

**Nicolás Tramontina
Sabrina Pascual**

TRANSMUTACIÓN DE LOS LENGUAJES DEL DISEÑO ESCÉNICO EN LA VIRTUALIDAD

Nicolás Tramontina

(Región Nuevo Cuyo)

Artista Mendocino, nacido el 16/02/1985, estudiante avanzado de la carrera de Diseño Escenográfico en la Facultad de artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Investigador, diseñador y realizador escénico.

Artista comprometido con el carácter social de las creaciones artísticas.

Su mirada está centrada en la reflexión sobre el habitar los espacios, pensando que toda geografía física o virtual es portadora de lenguajes dramáticos, artísticos y visuales capaces de descubrir las corporalidades presentes o necesarias para dar vida al relato, relato que transformará al aparente espacio vacío en un espacio escenográfico.

Entre los trabajos más recientes, ha diseñado y realizado escenografías para obras de teatro presencial como *El viento en un violín*, *Un hueco*, *A.C.T.O.1*, y obras para teatro terno-virtuales de transmisión por *streaming*, como *Lorena Free*, *El círculo de quien*, *IN/DOOR*, entre otras.

Sabrina Pascual

(Región Nuevo Cuyo)

Radicada en la provincia de Mendoza desde sus 8 años, Sabrina Pascual (27) hace del arte una herramienta para materializar conceptos. Fotógrafa e iluminadora, cursa el último año de la carrera de Arte escénico en la Universidad Nacional de Cuyo.

De marcado interés hacia lo experimental y contemporáneo, aborda la espacialidad a través de una mirada tecnológica que propone rupturas físico-temporales en los espacios habitados.

Actualmente elabora proyectos fotográficos con una fuerte mirada de género a fin de interpelar al espectador no solo con la temática, sino también con el uso del recurso tecnológico.

Nota de los autores

El siguiente trabajo se enmarca en una investigación teórica que llevamos a cabo en la actualidad y cuyas líneas generales se expondrán a continuación.

Agradecemos a Pablo Longo, Claudia Racontto y Victoria Fornoni por sus aportes a esta investigación.

TRANSMUTACIÓN DE LOS LENGUAJES DEL DISEÑO ESCÉNICO EN LA VIRTUALIDAD

El confinamiento obligatorio resultó en un disparador de ideas y preguntas que giran alrededor de las posibilidades que la tecnología podría ofrecerle al teatro mendocino, a fin de enriquecer los lenguajes del diseño escénico y constituirse en un elemento más de la comunicación no verbal que se suscita en una representación.

La “nueva normalidad”, en la que nos encontramos sumidos actualmente, presenta un alto grado de virtualidad como medio de interacción. Tal es así que las relaciones humanas se reconfiguraron a fin de adaptarse a esta forma actual, como también lo hizo el arte y sus hacedores culturales. Es imperante que, a fin de analizar las transmutaciones de los lenguajes del diseño escénico, definamos cuáles son estos lenguajes, de qué manera pueden transmutarse y con qué finalidad.

Palabras claves: virtualidad, diseño escénico, lenguaje escénico, relato espectacular, teatro transmutable, espacialidad, interdisciplinariedad, dispositivo escénico, tecnología.

Las limitaciones físico-sanitarias que trajo la “nueva normalidad” no solo impidieron la presencialidad y el encuentro entre los sujetos involucrados en la realización de un espectáculo teatral, sino que, a su vez, entre estos y el público en un mismo espacio físico. La virtualidad se convirtió en la aparente y única posibilidad que los artistas escénicos encontraron para seguir generando arte, contenido e ingresos para subsistir en un contexto atravesado por una aguda crisis económica. Sin embargo, y a pesar de concebir a la virtualidad como el único medio existente para la emisión de un mensaje, la comunidad escénica mendocina se apoderó de esta herramienta y comenzó a replantearse las formas de producción y creación del teatro actual.

Apartir de esta nueva concepción de la actividad teatral comenzamos a preguntarnos ¿qué involucra la virtualidad como espacio de encuentro y representación? ¿Sus orígenes se remontan al inicio de la cuarentena, o su existencia como elemento que permite la interacción e intercambio de contenido artístico teatral ya existía, pero no era explotado? ¿El uso de esta herramienta enriquece o limita la creación del hecho teatral? ¿Afecta la virtualidad el diseño escénico?

Al abordar estas preguntas desde el campo escenográfico, descubrimos que las herramientas tecnológicas no solo fueron aplicadas en el espacio físico como en la virtualidad (dentro del territorio nacional) años previos a la crisis sanitaria, sino que la integración de la tecnología con los lenguajes propios del diseño escénico resultó en

una unión armónica, capaz de constituir una nueva forma de comunicación sin que el mensaje por transmitir se viera desvirtuado.

Partiendo de la realidad laboral que atraviesa a los trabajadores de la escena mendocina, vinculados al teatro independiente y autogestivo, con pocas posibilidades de acceder a novedosos recursos técnicos y tecnológicos y, en consecuencia, con pocas oportunidades de imaginar una integración fluida entre lo multimedial y los elementos corpóreos de la escena, presentando una fuerte oposición a la idea de vinculación de los lenguajes del diseño escénico con los propios de la virtualidad tecnológica, nos proponemos desmitificar la supuesta complejidad de la virtualidad y los dispositivos tecnológicos aplicados a la escena.

EXPERIENCIA TEATRAL O EXPERIENCIA TECNOVIVIAL

“Si no hay ‘convivio’, no hay teatro, puesto que el teatro implica una corporalidad presente”. Como mencionamos anteriormente, el teatro tal y como lo conocemos (en espacio físico, con escenógrafos, técnicos y técnicas en iluminación y sonido, tramoyistas, directores y directoras, actores y actrices, etcétera que se relacionan entre ellos y, a su vez, con el público) tuvo que readaptarse a fin de perdurar en la virtualidad, la nueva “escena de representación” que emergió en plena cuarentena.

A partir de esta realidad, comenzaron los interrogantes sobre qué es teatro y qué no lo es; si está mediado por una cámara y visualizado a través de una pantalla, ¿sigue siendo teatro?

“Llamamos cultura convivial a la que se basa ancestralmente en la reunión territorial de cuerpos presentes (con presencia física) y cultura tecnovivial a aquellas acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática, que permite la sustracción del cuerpo físico” (Dubatti, 2020, p. 14).

No pretendemos hacer de este trabajo de investigación un debate sobre qué es teatro y qué no lo es, temática que se ha apoderado de la atención de la comunidad teatral durante mucho tiempo (más de lo esperado). Nuestra intención es la de esclarecer conceptos asociados a la virtualidad y generar nuevas preguntas que se conviertan en disparadores para la comunidad teatral mendocina al momento

de producir contenido artístico, complementado con el uso de las herramientas multimediales. A pesar de que en la praxis, experiencia convivial y experiencia tecnovivial, parecen ser lo mismo, queda al descubierto que no es así. Sin embargo, en ningún momento se pretende que una reemplace a la otra, por el contrario, el interrogante formulado puede orientarse hacia la posibilidad del uso del recurso tecnológico aplicado a los lenguajes del diseño escénico, ya sea transmutado en la virtualidad o reconfigurado a la escena presencial. Dicha transmutación implica un estado de conciencia sobre los elementos compositivos de la escena teatral y los lenguajes no verbales del diseño al reestructurar su configuración a fin de que estos logren significar; a pesar de encontrarse mediados por un dispositivo tecnológico.

En el seminario de Teoría y Metodología de la Investigación Artística (UNICEN, 2020), Jorge Dubatti plantea que las relaciones entre convivio y tecnovivio siempre serán asimétricas, puesto que el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral, ya que, según afirma el historiador, todo lo que el teatro toca lo transforma en teatro, pero el tecnovivio aún no ha podido incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual (Dubatti, 2020)¹.

En un escenario convivial podemos lograr una transmutación de lenguajes escénicos al integrar herramientas tecnológicas que funcionen en pos de acompañar la trama, o resulten en componentes constitutivos de la escena. La idea de plantear un dispositivo protagónico que funcione de manera independiente, ya sea como un “actor” o como un elemento clave en el desarrollo de la trama, debe presentarse como una posibilidad natural, de la misma manera que podemos concebir a la iluminación, el sonido o la escenografía como parte integral y necesaria en el desarrollo de una puesta escénica.

LOS LENGUAJES DEL DISEÑO ESCÉNICO

Como afirman Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, dentro de la comunicación escénica podemos encontrar elementos verbales y no verbales. Los cuales, a pesar de su estrecha correlación, pueden presentarse con gran autonomía e independencia entre sí (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p.13). Sin embargo, la “disección” de estos

1 - Extraído del texto REBENTO, São Paulo, N.º 12, p. 8-32, jan - jun 2020. *Teoría y metodología de la investigación teatral*.

lenguajes para su estudio resultaría en una improductiva tarea, puesto que, como afirma Trastoy, resulta más orgánico estudiar los sistemas expresivos en correlación e integración entre sí.

Sobre los lenguajes no verbales menciona:

“(...) la iluminación, el sonido, el vestuario, etcétera, son complejas constelaciones signícas: en la luz hay que considerar el color, la intensidad, el movimiento, la forma. En el sonido, el ritmo, el *tempo*, la intensidad, y en el vestuario, el color, el diseño, la textura del material (...)” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 14).

Los elementos anteriormente citados suelen ser identificados fácilmente dentro de la categoría que constituye los lenguajes no verbales; sin embargo, para nosotros es imperante incluir dos elementos más a los mencionados anteriormente: los dispositivos escénicos en estrecha relación con la tecnología.

En la actualidad las formas de percibir y producir teatro han cambiado, ya que así lo ha hecho nuestra sociedad, producto de la constante evolución tecnológica.

“(...) Podemos estimar que la confrontación cotidiana con los medios de comunicación —del teléfono a la televisión, pasando por el cine, el vídeo, la fotografía, el ordenador o ... la escritura— influye en nuestra manera de percibir y de conceptuar la realidad. Eso provoca que percibamos también la realidad espectacular de una forma distinta de la de hace veinte, cincuenta o cien años (Pavis, 1996, p. 58).

No es difícil imaginar cómo los conceptos estéticos propios de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías vinculadas a Internet, lo multimedial y audiovisual se han integrado a las estructuras teatrales actuales. Está claro que el alcance de las evoluciones tecnológicas ha condicionado nuestras formas de creación artística: la presencia de estructuras narrativas filmicas en las representaciones, el empleo de secuencias cortas bruscamente interrumpidas, el uso de iluminaciones cinematográficas sobre la práctica escénica, por mencionar algunos ejemplos (Pavis: 1996, p. 61). Si la sociedad está en constante evolución, si los cambios de pensamientos y paradigmas sobre los que nos hemos educado y sobre los que hemos construido nuestras creencias y saberes están en constante cambio, si nuestra percepción e intereses y nuestra forma de asimilar información y producir mensajes e interactuar se actualiza constantemente, ¿es posible concebir un teatro estático que rechace la unión entre el lenguaje audiovisual y el escénico?

HACIA LA TRANSMUTACIÓN

Según la RAE ‘transmutar’ (transmutación) es mudar o convertir algo en otra cosa.

¿Pueden los lenguajes del diseño escénico transmutarse en la virtualidad, teniendo en cuenta que dicho proceso debería lograrse sin la modificación o variación de las apariencias, cualidades esenciales o peculiares de determinado elemento?

El concepto de puesta en escena², tal como lo conocemos, es interpelado constantemente por las nuevas tecnologías informáticas y digitales que se integran a los lenguajes no verbales de la puesta teatral. El uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena implica una relación estrecha con el proyecto escénico que se llevará a cabo, desde su concepción hasta su ejecución final, puesto que el recurso tecnológico solo tiene sentido si forma parte del desarrollo dramático de la obra y se integra a esta de manera armónica.

Transmutar los lenguajes y transmutar la escena mendocina implica repensar los métodos de producción y ejecución del teatro local. Esto nos demanda comprender que la virtualidad nos interpela a usar herramientas de comunicación tecnológicas cotidianas, que nos permitan indagar y experimentar en la transmutación de los lenguajes escénicos a fin de asegurarnos la supervivencia del teatro.

Sin embargo, dicha fusión entre lo escénico y lo multimedial-tecnológico no debe pensarse como un hecho aislado, producto del confinamiento causado por la crisis sanitaria. Debemos entender que estamos en constante relación e interacción con la tecnología. Lo que indica que no podemos concebir la tecnología como un elemento externo a nuestra cotidianeidad, negándole la entrada a los escenarios de nuestra provincia, puesto que ese rechazo sería comparable a manifestar la idea de que tanto la voz como el vestuario, la iluminación, el sonido o la escenografía resultan y se conciben como elementos externos a la escena, imposibles de emplearse en correlación y en pos de generar un contenido que resultara en una puesta escénica. Nada más falso a esa aseveración.

Tanto la tecnología como el resto de los elementos verbales y no verbales que componen el lenguaje escénico deben concebirse como herramientas capaces de coexistir en un mismo espacio de representación a fin de constituir un determinado mensaje en conjunto.

2 - Referido a la escena teatral.

LA NECESIDAD DE UN DISPOSITIVO ESCÉNICO

Hoy en día debemos repensar todos los conceptos a la luz de las transformaciones sociales que la pandemia nos ofrece. Sin embargo, en los últimos veinte años, los distintos avances tecnológicos han dado lugar a nuevas formas de creaciones artísticas, introduciendo nuevas herramientas, mezclando distintas artes e hibridando procedimientos artísticos.

Este cruce de disciplinas, que comenzó con la introducción de procedimientos multimediales y audiovisuales en los 70 y que, desde entonces, buscó liberarse de las clásicas arquitecturas escénicas dando lugar a nuevos géneros como la instalación y la *performance*, empezaron a volver borroso los límites con el área estricta del teatro.

El desarrollo de una estructura que posibilite una puesta en escena se complejiza.

“La noción de puesta en escena se ha puesto en crisis a partir de las nuevas tecnologías mediáticas. En tanto ya no se puede hablar de un mensaje homogéneo controlado por un sujeto creador que garantiza la coherencia estética, sino más bien de una transformación de la práctica escénica en un montaje, en una práctica significativa que promueve un ‘encuentro’, un diálogo entre distintas subjetividades, distintos soportes y distintos modos de percibir, concebir y construir el mundo” (Pavis, 1996).

Pero ¿qué conocíamos hasta ahora como dispositivos escénicos? En sus análisis, Pavis lo cataloga como una maquinaria que permite transformar la puesta en escena a lo largo de la obra, permitiéndole al diseñador escénico disponer de las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución en relación con la acción que será interpretada, permitiendo la mutación de la estructura a lo largo del espectáculo (Pavis, 1996).

Las reinterpretaciones que Deleuze realiza sobre Foucault, referido a los dispositivos, los sitúa bajo el concepto de “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1990, p. 155).

“(…) Los dispositivos tienen, pues, como componentes, líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través

de variaciones o hasta mutaciones de disposición. (...) En todo dispositivo debemos desenmarañar y distinguir las líneas del pasado reciente y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico” (Deleuze, 1990, p 157-160).

Pero la idea misma de dispositivo nos muestra que no solo hablamos de las estructuras con que materializamos una abstracción en la puesta en escena, o dispositivo como un conjunto de elementos físicos que trabajan para darle cuerpo a un determinado lenguaje o conjuntos de lenguajes (herramientas, artefactos, maquinarias y soportes pensados y desarrollados para realizar y concretar una puesta en escena). Al empezar a transitar esta hibridación, adquirimos un amplio grado de conciencia sobre otros elementos abstractos presentes en nuestra cotidianeidad que hacen referencia a la idea abstracta del dispositivo. De esta manera, traspolamos los dispositivos propios de las estructuras sociales hacia la escena, a través de la adaptación de su lenguaje teatral reinterpretado en un conjunto heterogéneo compuesto de discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, etcétera.

Tomando esta idea, podemos pensar el concepto que Luz Hojsgaard realiza sobre la concepción de Giorgio Agamben sobre dispositivo, concibiéndolo como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Entonces podemos pensar a los lenguajes artísticos y sus diversas disciplinas como dispositivos. De este modo, podríamos considerar al lenguaje teatral como un dispositivo en sí mismo, salvándose de encuadrarlo meramente en el concepto ‘teatro’ que contemporáneamente se desborda, intentando contener tradiciones en su mismo nombre.” (Luz Hojsgaard, 2019)³.

Concebir el uso de un dispositivo escénico tecnológico en la escena local implica la comprensión de la comunidad teatral mendocina sobre la transmutación de los lenguajes no verbales, atravesados por el uso de la tecnología.

3 - Extraído del texto “El dispositivo en las artes-escénicas. Una ampliación del concepto. El espectáculo «DISTANCLIA» de Matías Umpierrez, un dispositivo posible”. Luz Hojsgaard

UN PASEO POR LA ESCENA MENDOCINA

La cuarentena abrió un sin fin de posibilidades teatrales para los artistas locales. Nuevas formas artísticas emergieron del aislamiento. Proliferaron (o comenzaron a visibilizarse) numerosos artistas, obras, teatralidades, contenidos y mensajes. Sin embargo, al adentrarnos en el aparente crecimiento de la escena mendocina, nos percatamos de que los hacedores teatrales difieren sobre los métodos de creación escénica vigentes hasta el momento. Manifestando intenciones de modernizar la escena local, pero descubriéndose imposibilitados por falta de recursos económicos que no solo limitan la adquisición de instrumentos tecnológicos, sino que, además, coartan (a raíz del desconocimiento de los elementos multimediales) la imaginación al momento de idear una puesta compartida entre recursos escénicos y multimediales.

Las estructuras teatrales de nuestra provincia se reconfiguraron en las siguientes categorías: teatro prepandémico, teatro pandémico y el emergente y en construcción teatro pospandémico, enriquecido por el cruce entre teatro y tecnología.

Esto es contundente, ya que los cambios que la “nueva normalidad” acarrea han atravesado no solo a las superestructuras sociales, como las estructuras académicas que sostienen al teatro “clásico” o prepandémico (cabe aclarar que algunas experiencias teatrales de hibridación entre la tecnología y la escena normalizadas en las grandes metrópolis no llegan a ser asimiladas ni recreadas en nuestra geografía mendocina), sino también a la psiquis de los trabajadores del espectáculo que han visto, ante las situaciones de encierro y la ausencia del “convivio”, florecer todo tipo de percepciones individuales a favor o en contra de la evolución de la escena. Aceptar la idea dentro del territorio provincial de que la creación teatral no está determinada y sujeta a una arquitectura escénica específica (teatros como espacio de representación) y que la pérdida del convivio no implica —ni implicó— la desaparición del arte teatral, resultó un proceso difícil para ciertos sectores conservadores fuertemente vinculados al teatro académico local.

La contracara de esta pandemia se hizo presente entre un grupo revolucionario compuesto por dramaturgos, actores, escenógrafos y trabajadores del mundo escénico que arriesgaron propuestas y buscaron en la mixtura y en lo ecléctico nuevas herramientas para seguir produciendo y salvar al teatro de su fatal destino. Los artistas independientes locales encontraron un gran mundo de lenguajes

escénicos relacionados con el desarrollo de la tecnología y, a través del uso de recursos multimediales y audiovisuales, consiguieron sortear las limitaciones territoriales de la escena.

Nos hemos encontrado con la existencia de un teatro prepandémico en desarrollo cuantitativo, pero limitado en lo cualitativo. Limitado a raíz de la falta de recursos económicos que obligan a desarrollar puestas en escena poco arriesgadas, sin cruce interdisciplinar entre los lenguajes escénicos y los audiovisuales.

Dentro del teatro mendocino independiente se sobrevalora el trabajo actoral en detrimento del resto de los lenguajes del diseño escénico, lo que da como resultado puestas incompletas, carentes de conexión entre los elementos espaciales compositivos y, en ocasiones, cargadas de “pobreza visual”. Esta realidad teatral suele empujar al público local a preferir obras provenientes de otros territorios.

La falta de compromiso de las instituciones estatales impide sostener proyectos artísticos a largo plazo. Debido a que la profesionalización y la posibilidad de sustentarse con el propio trabajo teatral obliga a los trabajadores del medio artístico a buscar trabajos sin relación con su formación profesional, cuyo resultado es la imposibilidad de apostar a capacitaciones constantes y al trabajo orientado a la producción/creación teatral. Ante la falta de posibilidades y tiempo para producir obras, los artistas y los trabajadores escénicos se ven imposibilitados de generar contenido que les permita ingresar a los circuitos de teatro internacional. La misma carrera de Diseño Escenográfico que ha logrado sobrevivir a tantos recortes educativos recién en los últimos años viene recuperando terreno profesional en un vasto campo por trabajar.

La parálisis que sufrió el teatro prepandémico no solo llevó a la reflexión teórica, sino a la visualización de las frágiles condiciones laborales y académicas que pueden limitar el crecimiento de la escena mendocina.

¿Se puede pensar entonces en un teatro pospandémico dentro de nuestro territorio? ¿El paulatino retorno a la presencialidad será como antes o veremos una escena reconstruida bajo los aprendizajes de la virtualidad?

Claro está que no veremos transformaciones “inmediatas” desde lo estético o la realización. Tal vez podamos ver la aparición del *streaming* como un elemento integrado a la idea teatral (recurso ya empleado en otras provincias del territorio nacional, no así en el territorio provincial mendocino), vestigio heredado del teatro

tecnovivial. Entendemos que, hasta que las salas independientes no acceden a recursos tecnológicos para poder investigar y producir en el nuevo contexto, no veremos en esos espacios producciones que involucren el cruce entre lenguaje escénico y multimedial.

La pandemia nos obligó a recurrir a herramientas y lenguajes que ya existían, pero que en la escena local pasaban desapercibidas. Las salas teatrales podrían convertirse en “laboratorios” de experimentación para desarrollar las posibilidades que la tecnología puede ofrecer a la escena provincial, al punto de lograr una integración y posterior surgimiento de un lenguaje propio transmutado. Las nuevas formas de ver teatro (y espectáculos en general) en pandemia han provocado un alto impacto en los espectadores. Los que, ávidos de imágenes, adquirieron nuevas formas de percepción e interpretación de las historias escenificadas, de tramas dinámicas, breves y de mayor impacto visual. Es posible que el teatro pospandémico reestructure sus bases a fin de seguirle el ritmo a su nuevo público.

En paralelo, al fenómeno que experimentaba el teatro, encontramos que el tiempo que demoraron en llegar los contagios a esta geografía permitió que grandes y medianas productoras audiovisuales y del cine se volcaran a trabajar en la provincia que no tenía un florecimiento de este tipo desde el proyecto de “Film andes” de principios de siglo XX.

A pesar de que con la reapertura de la capital porteña se produjo en Mendoza un retroceso de trabajo, en el territorio quedaron una multitud de medianas productoras, favorecidas por las condiciones geográficas-climáticas y también por la inexistencia de la aplicación de convenios de trabajo, producto de la ausencia de sindicatos que vieron en la provincia un mercado regional tentador.

Durante la pandemia este fenómeno presentó un momento bisagra en las realizaciones de material audiovisual e, incluso, en la realización de la fiesta de la vendimia en formato cinematográfico, fiesta que, históricamente, tuvo su propia teatralidad sustentada en recursos de sincronizaciones multitudinarias entre actores y bailarines, con escenografías y utilerías monumentales, caracterizada por el uso de cajas lumínicas artesanales.

Este formato o género teatral fue transformado y atravesado por el lenguaje audiovisual para lograr mantener el espectáculo vigente a través de la hibridación, apostando a quedarse y seguir explorando los nuevos recursos tecnológicos.

En entrevista con Pablo Longo, dramaturgo y director teatral de la provincia de Mendoza, pudimos ahondar sobre la forma en la que se vivió la virtualidad y la ausencia del teatro convivial. Como, así también, las preguntas y desafíos que abrió este nuevo escenario y la concepción de esta crisis como una posible situación bisagra en la evolución del teatro mendocino.

“La virtualidad abrió nuevas preguntas sobre cómo generar teatro, y si esto que estamos haciendo es teatro. Creemos que el *streaming* apareció como una alternativa donde no había una presencialidad de cuerpos físicos que, si bien no estaban en el mismo espacio, sí quizás en el mismo tiempo, y digo quizás, porque en esa virtualidad puede surgir *delay* (en la transmisión) que haga sugerir que no estamos en el mismo espacio-tiempo (...).

(...) Es muy interesante saber que lo que se está realizando (como representación teatral), es receptado y observado por alguien en tiempo real y eso genera una alteración en los cuerpos, y me parece que es algo nuevo que aparece como opción y es una oportunidad para experimentar e investigar” (Pablo Longo, entrevista 2021).

La transición accidentada que se produjo entre la presencialidad y la virtualidad obligó a los agentes involucrados en la producción artística a enfrentarse con un medio tecnológico que debía ser rápidamente aprendido. “(...) obviamente lo malo es que esa puerta se abrió casi obligatoriamente, porque el uso de las herramientas virtuales no se presentó como una posibilidad, por el contrario, no hubo otra opción. Nos hemos visto prácticamente en la obligación de abrir la puerta de la virtualidad y del *streaming*. Entonces nos tocó aprender con la mayor rapidez posible a usarla, bajo las limitaciones de los dispositivos y recursos con los que se contaba en los hogares y las capacidades humanas propias. A pesar de saber que no somos de ese espacio, lenguaje y territorio, se tuvo que adoptar la tecnología a la fuerza con las posibilidades que podíamos llegar a tener” (...). “Lo interesante de las preguntas que se generan es si esto que estamos haciendo es teatro o no y si no es teatro, ¿qué es? Es decir, ahí es donde surge la pregunta que, al menos, estimula a (re) pensarnos” (Pablo Longo, entrevista 2021).

El surgimiento de la virtualidad, producto del confinamiento obligatorio, nos situó ante una evolución del pensamiento teatral al colocarnos frente a un campo de exploración anteriormente ignorado a causa de haber puesto el foco únicamente en el teatro convivial. Cómo las nuevas formas de ver teatro en cuarentena,

atravesadas por el dinamismo que generó la adaptación a los lenguajes escénicos en la virtualidad, influyeron en la forma de espectral del público mendocino. A partir de este interrogante surge la duda de si los hacedores culturales de la provincia incorporarán nuevas posibilidades tecnológicas y multimediales a la escena provincial. Aplicar el recurso tecnológico a la escena teatral implica comprender que dicha herramienta será usada en pos de un mensaje en particular y en correlación con los lenguajes teatrales existentes. Como respuesta obtuvimos una manifestación de resistencia a la idea de la integración. Los cuestionamientos dentro de la comunidad teatral provincial sobre el uso de este recurso se asocia al temor, producto del desconocimiento de las posibilidades que las tecnologías podrían ofrecer al aplicarse a la escena como un instrumento más. Sin reflexionar que se trata de un lenguaje capaz de categorizarse dentro de los verbales y no verbales empleados constantemente no solo en la escena, sino también en nuestra vida cotidiana, perdiendo de vista que dicha herramienta tecnológica podría resultar enriquecedora para la escena local.

CONCLUSIÓN

El encierro, producto de la pandemia covid-19, se convirtió en un escenario posible para el desarrollo de una escena teatral muy particular, condicionada a adaptar sus estructuras y lenguajes escénicos a fin de encajar en un modelo virtual, de alcance masivo.

Un nuevo teatro comenzó a gestarse, producto de la incorporación de elementos multimediales y la unión del lenguaje escénico con el audiovisual, despertando en nosotros la pregunta de si estas nuevas formas teatrales son en realidad teatro.

Las formas emergentes de representación aplicadas a la virtualidad nos dieron la pauta de que los lenguajes no verbales podían reconvertirse tras la reconfiguración de la propuesta teatral y, a su vez, de la adaptación de los elementos tecnológicos empleados a fin de mantener la comunicación teatral activa en épocas de aislamiento. De esta manera, pueden ser adaptados a fin de conformar parte de la escena presencial, enriqueciendo el conjunto de elementos de los lenguajes no verbales empleados en el ámbito teatral cotidiano.

Perder el temor al uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena implica el reconocimiento de un arte teatral en constante cambio y mutación. Como, así también, la existencia de un público sobreestimulado y habituado a las herramientas tecnológicas como forma de creación y transmisión de mensajes, ideas y conocimiento. El público está preparado para la integración de este lenguaje dentro de la escena mendocina, pero ¿estará preparado el teatro local para ampliar sus lenguajes y herramientas de producción de significado?

Resulta un desafío necesario para los hacedores de la escena mendocina evitar que el teatro se limite a estructuras de creación convencionales. El teatro tiene que permitir a la sociedad reflejar sensiblemente los avatares de la época que se vive.

Si decimos que la teatralidad es efímera y es algo que solo sucede en el aquí y ahora, forjada en el encuentro entre actor y público, el teatro entonces tiene la responsabilidad de ser la voz sensible de quienes no pueden expresarse, pero necesitan del arte para sobrevivir a esta sociedad espuria.

El teatro, si hay encierro, aunque sea por condiciones sanitarias, debe revelarse y, si no logra imponer su lugar en el disciplinamiento estatal, que siempre refleja otros intereses antipopulares, debe pasar a la clandestinidad, debe ser un teatro del submundo, un túnel de reencuentro y liberación.

Pero si el teatro es consciente de su capacidad de transformación interior o exterior, por razones naturales o artificiales y lograra direccionar esta metamorfosis, entonces tendríamos un teatro consciente de sí mismo. Capaz de acompañar el desarrollo social, concibiéndose como un teatro vivo que se irá transformando, incorporando nuevos lenguajes escénicos y permitiendo nuevas posibilidades. Entonces tendremos un teatro transmutado, un teatro eterno, un teatro vivo.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles (1990) *¿Qué es un dispositivo?*, PDF online. Untitled

HOJSGAARD, Luz (2020) “El dispositivo en las artes-escénicas. Una ampliación del concepto. El espectáculo «DISTANCIA» de Matías Umpierrez, un dispositivo posible”. El dispositivo en las artes-escénicas. Una ampliación del concepto. El espectáculo «DISTANCIA» de Matías Umpierrez, un dispositivo posible.

PAVIS, Patrice (1996) *El análisis de los espectáculos*. París: Éditions Nathan.

REBENTO, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan - jun 2020. *Teoría y metodología de la investigación teatral*.

TRASTOY, Beatriz; ZAYAS DE LIMA, Perla (2006) *Lenguajes Escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

AGAMDEN, Giorgio (2014) “Qué es un dispositivo”

**EL DISEÑO ESCÉNICO
EN EL TEATRO DE LA
PROVINCIA DE
RÍO NEGRO,
HISTORIAS, PRÁCTICAS
Y TENDENCIAS**

—

Tatiana Rulli Bernhardt

EL DISEÑO ESCÉNICO EN EL TEATRO DE LA PROVINCIA DE RÍO NEGRO, HISTORIAS, PRÁCTICAS Y TENDENCIAS

Tatiana Rulli Bernhardt

(Región Patagonia)

Licenciada en Arte y Sociedad por la Universidad Nacional del Comahue Regional Zona Atlántica. Escenógrafa graduada por la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Bs. As. Egresada del Instituto Vocacional de Arte Manuel J. Labardén y del curso de posgrado Tecno poéticas/Tecnopolíticas Latinoamericanas de FLACSO. Se desempeña en el ámbito del teatro y del cine independiente como diseñadora escénica, directora de arte y productora autogestiva. En su quehacer profesional, vincula lenguajes artísticos, tecnologías y diseño escénico a través de un abordaje interdisciplinario y desde el marco de las teorías críticas periféricas reflexiona sobre la relación del arte con lo social/cultural, y su potencial transformador a partir de su propia praxis. Sus trabajos han sido publicados en revistas científicas y de divulgación, y ha participado como expositora en diversos congresos, jornadas y encuentros.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación exploratoria tuvo como marco de producción la convocatoria al “Primer Concurso Nacional de Investigación sobre Diseño Escénico en la Argentina”, realizado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) y la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) en 2020. Se propuso contribuir a una discusión crítica y fundada sobre las prácticas que las disciplinas del diseño escénico se presentan en la Argentina desde la provincia de Río Negro. Desde la mirada de investigadora, como diseñadora escénica, asumo la consideración de las disciplinas del diseño escenográfico, el diseño de vestuario, el diseño de la iluminación y el diseño del video escénico como disciplinas generadoras de dramaturgias (Breyer, 2005; Bachelard, 2000; Griffiro, 2017; Laino, 2013; Rulli, 2018). Las que, en tanto disciplinas de diseño, transforman conceptos, ideas y circunstancias en signos escénicos, en cuyas prácticas el significado se convierte en un significante y la materia se vuelve signo. Las que a la par del texto dramático y de la interpretación constituyen en la escena el discurso poético (Laino, 2013). Asimismo, esta investigación decidió desarrollar sus reflexiones en el marco de las propuestas que las teorías críticas de la periferia, dentro de los estudios culturales latinoamericanos, aportan a la hora de pensar las prácticas culturales americanas desde su particularidad. Por un lado, porque, situada en Río Negro, se encuentra con un sistema de producción escénica teatral particular que considero no pueden ni deben analizarse las historias, las prácticas y las tendencias de las disciplinas del diseño escénico desde los marcos de análisis con que se abordan otras experiencias en otras latitudes. Y por otro lado, porque no se pretende alcanzar un saber universalizado, sino presentar las prácticas, las historias y las tendencias de estas disciplinas en esta provincia de Argentina, puesto que se consideró que las praxis varían conforme el territorio en que se inscriben y los sujetos que las realizan (Tossi, 2017). De acuerdo con esta línea de pensamiento, también se consideró necesario investigar los fenómenos teatrales desde las problemáticas propias del territorio en que se abordan (Tossi, 2017). Pues se entiende que para remitirse a las artes escénicas y sus disciplinas en nuestro país en general, y en Río Negro en particular, es necesario comprender que se trata de fenómenos intranacionales, con diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional: trazado de áreas, regiones y fronteras internas, migraciones y tránsitos internos, contactos entre las provincias o estados de una misma nación, junto a la representación de la imagen tipo de un provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros (Dubatti, 2009. p.46).

En este sentido, las teorías críticas de la periferia permiten entender que “cambiar los términos de la conversación y las reglas del juego posibilitan construir un *locus enunciationis* desobediente de las reglas del juego y del vocabulario de la enunciación moderno/colonial” (Mignolo, 2019, p. 31). Desde esta perspectiva, esta investigación entendió su objeto como latinoamericano, argentino, patagónico y rionegrino, y asumió sus racionalidades. En función de comprender las prácticas del diseño escénico en este contexto, el presente trabajo decidió situar sus reflexiones en el marco de las propuestas de la noción de *aesthesis decolonial* (Vázquez, 2015; Mignolo, 2009), entendida como las formas de relacionarnos con el mundo y de hacer mundo a través de los sentidos, desde la cual podemos pensar las prácticas de las disciplinas del diseño escénico que se dan por fuera de los centros.

En su desarrollo, esta investigación se encontró con un contexto de vacíos documentales (Tossi, 2017). En vistas de que no buscó contrastar hipótesis previas, sino encontrar elementos que generen formulaciones particulares para estudiar las disciplinas del diseño escenográfico, el diseño de vestuario, el diseño de iluminación y el diseño de video escénico, y sus prácticas en cada región; articuló, de manera dialéctica, una trama teórico-epistemológica, cuyos planos relacionales permitieron indagar las racionalidades disciplinares que presentan los sistemas de producción teatral en Río Negro.

En su recorte, esta investigación, que asumió a las disciplinas del diseño escénico como disciplinas de ontología dramática, se planteó los siguientes interrogantes: ¿cuáles son las características del teatro en Río Negro?, ¿cuáles las características que presentan las prácticas de las disciplinas del diseño escénico en la provincia? y ¿cuál es la relación entre estas? En relación con ellas, se compuso la base de la conjetura hermenéutica de este trabajo, la cual asume que en la provincia de Río Negro existe una práctica de las disciplinas del diseño escénico, pero que no se identifican como tales. Lo hasta aquí planteado vertebró la presente investigación y delinea como sus objetivos generales lo siguiente:

- Explorar las prácticas del diseño escénico en la provincia de Río Negro.
- Constituir un panorama situado y representativo de sus prácticas.
- Potenciar su desarrollo, promover su profesionalización y jerarquizar su valor como disciplina de creación y autoría.

Y define como sus objetivos específicos:

- Conocer cómo se piensan las disciplinas del diseño escénico en la producción teatral rionegrina.
- Indagar cómo se aplican sus prácticas.
- Analizar el rol que el diseño escénico tiene en los procesos de producción de obra.

Dada la extensión prevista para este trabajo y las características territoriales de la provincia, esta investigación decidió utilizar la clasificación por regiones, propia de la organización territorial de la provincia de Río Negro, para constituir de este modo un corpus abordable y representativo que contiene:

- Programación de la Fiesta Provincial del Teatro 2018.
- Entrevistas no estructuradas voluntarias a hacedores de las zonas o regiones de la provincia.

Las que representan el objeto de estudio desde la zona del Alto Valle, la zona del Valle Medio, la zona Atlántica y la zona Andina. De la zona de la Línea Sur no se encontraron registros de producción teatral propia.

Cabe mencionar que el presente trabajo se estructuró en cinco etapas que guiaron la tarea investigativa. La primera de ellas fue la recopilación de datos históricos que de un contexto respecto de las características y la historia de la actividad teatral y de sus disciplinas en la provincia. La segunda es la realización de un análisis cuantitativo-cualitativo de la programación de la 29.º Fiesta Provincial del Teatro de Río Negro de 2018. La tercera fue la realización de la convocatoria, vía correo electrónico, a referentes teatrales por zona para entrevistarlos voluntariamente y conocer, de su propia voz, cómo practican y organizan las disciplinas, objetos de esta investigación, en sus producciones. La cuarta etapa fue la sistematización y análisis de los datos recopilados, y la quinta y última, sus resultados y conclusiones.

Este estudio exploratorio se inscribe en un contexto de estudio regional sobre la historiografía teatral, cuyo estado actual, según Mauricio Tossi, posee, entre otras características, una evidente desproporción y asimetría en relación con los avances metodológicos registrados en otras regiones del país. Esto se debe, entre otras causas, a su gran extensión geográfica y a su complejidad territorial (...) que se expresa en cartografías teatrales indefinidas, con centros y periferias móviles que — por suerte — desafían los modelos teóricos aplicados en otros campos intelectuales,

exigiendo al investigador reformular sus herramientas analíticas (2017).

En este contexto de vacíos documentales (Tossi, 2017), se configura un escenario de ausencia de registros respecto de las disciplinas del diseño escénico, las que representan un campo de estudio tardío a nivel nacional. Desde un enfoque situado, esta investigación asumió el “rigor de la indisciplina” para la investigación en artes (Davini, 2010), apostando por combinar datos históricos, información estadística y testimonios que permitieron establecer las relaciones en este campo y registrar esa experiencia en juego con la subjetividad (Rockwell, 2009, p. 5) de los participantes de la experiencia investigativa. La intención fue descubrir tantas cualidades como fuera posible respecto de las prácticas que el diseño escénico presenta, conocer sus metodologías y no determinar objetivaciones de los resultados. Esto con base en un teatro que, en palabras de sus protagonistas, “ha decidido decir cosas” (DeStéfanis, DiGiovanni, 2021), y que para investigarlo requiere “buscar auxilio en metodologías y técnicas analíticas operativas que nos permitan asumir la ‘complejidad’ del fenómeno que estudiamos, sin caer en los reduccionismos de la teoría de los ‘sistemas teatrales’” centrales (Tossi, 2017).

PROPUESTA PARA UN ESTADO DEL ARTE

En función de que, como sostiene Mauricio Tossi, nos encontramos en una provincia en la que “no se registran archivos organizados ni estudios continuos sobre grupos y agentes escénicos, ni se han realizado investigaciones exploratorias. O propuesto periodizaciones, categorizaciones, u otro tipo de unidades de sentido históricas que permitan analizar las creaciones teatrales en las ciudades de las distintas zonas de la provincia” (Tossi, 2017). Esta carencia dio como resultado que existan vacíos documentales y ausencia de estudios sistematizados sobre la historiografía teatral y la producción de los grupos a lo largo de la historia de la actividad teatral en la provincia de Río Negro “que permitan analizar las creaciones teatrales en las ciudades de las distintas zonas de la provincia” (Tossi, 2017). Esta investigación exploratoria se encuentra como una posibilidad para “la formación integral y compleja de “documentos teatrales” (De Marinis, 1997), (Nudler, Porcel De Peralta, 2014) que sirvan a la constitución de un estado del arte para futuras investigaciones sobre el desarrollo de las prácticas de las disciplinas del diseño escénico en la provincia de Río Negro.

Bajo estas consideraciones, se optó por realizar una abreviada línea de tiempo/espacio que reuniera algunos hitos que la historia del teatro presenta a lo largo y ancho de la provincia de Río Negro, que se entendieron relevantes para situar la actualidad de las disciplinas del diseño escénico y la ausencia de investigaciones previas en la provincia. Cabe destacar que la producción teatral en Río Negro se inscribe en una rica historia de actividad cultural que se remonta a más de un siglo y que, conforme con las investigaciones realizadas, presenta algunos hitos importantes para tener en cuenta.

1887 - EL TEATRO EN EL PROCESO EVANGELIZADOR (ZONA ATLÁNTICA/VIEDMA)

En el artículo *Breve relación de las misiones de la Patagonia hecho el 29 septiembre de 1887. El militarismo patagónico. El General Villegas, por el salesiano Antonio Ricardi*, de María Andrea Nicoletti e Iván Ariel Fresia, se encontró el análisis de un documento escrito a fines del Siglo XIX que relata las “misiones salesianas en la etapa inicial de la tarea evangelizadora y de conquista de la Patagonia” (Nicoletti, Fresia, 2014, p. 1), en el que aparece una mención de la preparación de una pieza de teatro que los salesianos y sus alumnos habían preparado en honor al General Villegas (Nicoletti, Fresia, 2014, p. 1) en lo que es hoy la ciudad de Viedma, capital de la provincia, y que en ese entonces era la capital del territorio nacional del Río Negro. De este evento tomamos aquí su mención, y en todo caso, el rol que se le asignó al teatro como instrumento pedagógico dentro de un contexto evangelizador.

1922 - TEATRO COMPROMETIDO (ZONA ALTO VALLE/ALLEN)

En el blog *Proyecto Allen* se encontró una entrada —*Día Provincial del Teatro* (A, 2020)— que relata el hecho histórico con base en el cual se definió la fecha que conmemora el Día provincial del Teatro en Río Negro. Allí se relata que, en 1920, década de lucha contra el avance del fascismo, de proliferación de la organización obrera y de la gesta del Teatro Independiente en la Argentina, en la ciudad de Allen, se produjo un tiroteo durante una función que el centro filodramático Floreal presentó, patrocinado por el Centro Obrero de la ciudad. Se destaca que dicha función se celebró después de una conferencia a cargo

de un referente obrero llegado de Bahía Blanca y que antes de comenzar fue interrumpida por el comisario del pueblo, quien advirtió que no se contaba con autorización de las autoridades de Viedma. Aun así, se inició el acto y, ante esta situación, el comisario dispuso a sus oficiales apuntar sus armas para detener la presentación. Buena parte de la concurrencia se pronunció en defensa del acto que allí se realizaba. Esto hizo que el comisario dispusiera la retirada de la policía a su cargo para evitar que se pasara a mayores. Esa noche, mientras se desarrollaba la función, un grupo de desconocidos dispararon sus revólveres hacia el interior del salón. Agresión que fue repelida del mismo modo por algunas personas desde adentro. Mientras que la policía se abstuvo de intervenir. (A, 2020) Este hecho, relatado por Dinko Vargas en *La tercera conquista del desierto - Historia del teatro en el Alto Valle del Río Negro* (2000), se transformó en la obra póstuma de Juan Raúl Rithner, bajo el nombre *De a balazos fue la cosa*.

1956 - EL TEATRO EN LA NUEVA PROVINCIA (ZONA ANDINA/BARILOCHE)

Sobre los antecedentes de la actividad en la zona Andina, se encontró, como importante de mención, la fundación en Bariloche del Instituto Vuriloche de Arte Dramático, que según el artículo periodístico *La historia del teatro barilocheño en fotos* (2019), del sitio ANBariloche, fue el segundo grupo de teatro de Bariloche que tuvo como predecesor, de corta duración, a La Barca. Se trató del IVAD, un grupo de gran importancia y muy querido en esa ciudad, que puede considerarse el grupo teatral con mayor productividad artística de la zona andino-patagónica, cuya trayectoria se extiende a más de 30 años de actividad.

Sobre este mismo grupo, se encontró el documento de la conferencia *Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura*, de Alicia Nudler y Adrián Porcel de Peralta, expuesto en las V Jornadas de Historia Social de la Patagonia, desarrolladas en Bariloche en 2014. En dicho documento, los autores cuentan que el grupo montó más de setenta obras de teatro en la ciudad de Bariloche y realizó, asimismo, funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel, entre otras, en las que participaron una gran cantidad de personas (actores, técnicos, asistentes o asociados). Por lo que se resalta que el grupo cumplió una función destacada en la vida cultural de la ciudad (Nudler, Porcel de Peralta, 2014, pp. 380-381).

1964-1969 - TEATRO Y PROMOCIÓN DE LAS ARTES (ZONA ATLÁNTICA/VIEDMA)

Respecto de los antecedentes encontrados sobre la actividad en la zona Atlántica, se mencionan tres artículos periodísticos de interés. En el primero, titulado *El cincuentenario del Centro Municipal de Cultura dispara nostalgias y reflexiones*, del sitio APP Noticias, encontramos una crónica sobre las actividades culturales y escénico teatrales que en la década del 60 y del 80 se realizaron en la ciudad de Viedma, de manos de Don Francisco Javier. Este artículo relata cómo a través de Francisco Javier se generó una articulación entre Cultura de la Nación y Cultura de la Municipalidad de Viedma, que llevó a desarrollar talleres de formación actoral y producción de múltiples espectáculos, de gran despliegue escénico (Valle & Espinosa, 2020). Por otro lado, en el artículo periodístico *La historia del centro cultural que cumple 50 años y nunca se inauguró*, de Camino en el Diario Río Negro, aparece nuevamente retratada la interrelación entre lenguajes artísticos que caracterizaron la actividad escénica cultural de aquellos años. Por último, en el artículo periodístico *Partió hace otros escenarios el gran maestro teatral (y del arte, en general), Francisco Javier*, del periodista y cronista patagónico Carlos Espinoza, se encontró un relato pormenorizado de las actividades que Don Francisco Javier desarrolló en esa época en la ciudad de Viedma. En él también se destaca la mención de todas las obras que dirigió y que se presentaron en ese contexto, así como la mención a una Escuela Municipal de Teatro, a cargo de Chichita Domínguez, que funcionó por esos años y que tenía como objetivo “impartir y/o practicar las técnicas y conocimientos que requieren la formación integral del actor, con miras a crear agrupaciones vocacionales y fundamentalmente dotar de un elenco estable a la ciudad de Viedma” (Espinosa, 2017).

1973 - TEATRO Y PROMOCIÓN DE LAS ARTES (ZONA ALTO VALLE/GENERAL ROCA)

Respecto de antecedentes de estudios sobre la actividad teatral y escénica y las disciplinas del diseño escénico en Alto Valle, se encontró un artículo académico titulado *Asociaciones culturales en la Norpatagonia. La Casa de la Cultura de General Roca y el diario Río Negro en los 70*, de Mirta Kircher, en el que se reconstruye la historia de la Casa de la Cultura de General Roca (Fiske Menuco) y su actividad posdictadura. Cuenta que se trataba de un espacio autogestionado que se gestó para ser un lugar de formación artística abierto a la expresión y el trabajo de los artistas independientes. Según la autora:

El retorno y la posterior elección presidencial de Perón, en junio de 1973, pusieron fin a casi dos décadas de proscripción. [...] En la provincia de Río Negro, triunfó en las elecciones a gobernador el candidato peronista Mario Franco. En esos años, inmersos en un clima de conflictos y tensiones, actores políticos y sociales intentaban construir un país moderno y desarrollado, mientras, en la sociedad roquense se perfilaba un actor colectivo dispuesto a erigirse en organizador de la cultura. Se trata de un proyecto “puesto en marcha por un grupo de vecinos y apoyado por la gente de General Roca, con un entusiasmo paralelo a la fijación de los fines que alientan todos”, a partir del cual deciden conformar una “asociación cultural civil”. La que “ante la necesidad de canales aptos para las más grandes creaciones del espíritu y la carencia de instrumentación para lograr el cumplimiento de objetivos culturales, en función del crecimiento y evolución de la ciudad y su zona de influencia”, deciden protagonizar un proceso de cambio que intenta proyectar hacia la comunidad la cultura en sus diferentes manifestaciones” (Kircher, 2009).

1984 - TEATRO ORGANIZADO - ASOCIACIÓN CULTURAL GRUPO LIBRES (ZONA VALLE MEDIO/CHOELE CHOEL)

Respecto de la Zona del Valle Medio, se encontró, como importante de mención, la constitución de la Asociación Grupo Libres, en el marco del retorno de la democracia en 1984. En el artículo Veinte años *Libres en el escenario*, de la redacción del Diario Río Negro, se relata cómo en el regreso de la democracia y ante un “contexto de necesidad de hacer un teatro casi testimonial, vinculado a la necesidad de expresarse de los actores” surge en Luis Beltrán la Asociación Cultural Grupo Libres, que, según Pablo Otazú, actor y director,

se dio básicamente por las ganas enormes de participar que había en ese momento en la gente. En esa búsqueda de identidad, [...] participaron varias personas [...] dos fueron fundamentales: Hugo Connini, mentor del grupo y elemento fundamental para la creación de la agrupación y Hugo Aristimuño, quien le dio a Libres teatral una estructura de trabajo más profesional (Redacción, 2004).

Y que desde entonces se ha consolidado en uno de los grupos centrales, en la articulación y generación de circuitos teatrales y culturales de la provincia y de la región.

Otro antecedente considerado de vital relevancia es la experiencia de La Hormiga Circular. Este grupo teatral de producción cooperativa, de Villa Regina, en 1987 se consolida como una cooperativa de producción artística gestionada desde la experiencia de grupo de sus integrantes. En el artículo de investigación *Teatro y producción cooperativa: entrevista con La Hormiga Circular*, de Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani, los protagonistas toman la palabra y cuentan cómo surge este grupo y cómo, fundamentalmente, se toma la decisión de constituir una organización específica para llevar adelante sus producciones teatrales. Cuentan que, bajo el deseo y la necesidad de contar con una estructura que trascendiera a los grupos en el tiempo y que fuera algo más que la suma de individualidades de sus miembros, encuentran en el cooperativismo una forma de organización afín a su ideología. A partir de allí, y de sus características de grupo primario, se organizan en torno a la condición democrática de los asociados (ser iguales ante la toma de las decisiones y ser dueños de sus medios de producción), que se reconocen como trabajadores. En su inicio la decisión estética estaba regida por la necesidad de hacer obras “que pudieran entrar en una valija”, que pudiera estar en movimiento, y que hoy, luego de contar con sala, vehículos y reconocimientos, plantean la preocupación de reforzar el tema artístico (Dubatti et al., 2017).

Los hitos relevados nos sirven para entender que la actividad teatral de la provincia fue creciendo y afianzándose como parte vital del desarrollo artístico y cultural en las distintas zonas. Creando un vínculo integral y articulado con el desarrollo de los acontecimientos históricos, sociales, políticos y culturales de la provincia y de la Argentina, y que esa característica continúa vigente en la producción escénica de la región. Hasta aquí se puede observar que la provincia de Río Negro presenta una amplia tradición y actualidad teatral, variada y prolifera, que constituye, en su historia y en su práctica, su cualidad de ser un teatro independiente, con experiencias de teatro vocacional, comunitario, social, pedagógico, militante y autogestivo. Se trata de un teatro que tiene su propio ritmo y horizonte. Que cuenta con experiencias diversas de asociacionismo o asociativismo, a través de la constitución de actores jurídicos, desde los cuales lograr la construcción de los espacios, el acceso a subsidios, la vinculación con el Estado para la promoción y el fortalecimiento de la actividad teatral. Sobre todo, luego de

la última dictadura militar. También cuenta la provincia con una gran cantidad de grupos, elencos concertados y compañías que con el INT, como principal promotor de la actividad, acceden a subsidios para producción de obras, asistencia técnica a grupos, contribución a la realización de eventos, festivales y programaciones de teatro independiente, ejecutados por parte del INT y su regional Patagonia, de mejoramiento de salas, entre otras cosas. En esa dirección, y bajo estas formas organizativas, los hacedores teatrales de la provincia articulan, con otros actores, gubernamentales y no gubernamentales, generar instancias de promoción, fortalecimiento y difusión de la actividad teatral de la provincia, como las Fiestas provinciales, el Programa de Formación de Espectadores, el Plan Podestá, las becas de investigación y formación, el Festival Internacional de Teatro y el Programa Rutas Teatrales, que año a año consolidan circuitos para los elencos de la provincia.

Como se observa, la actividad teatral rionegrina existe y evoluciona gracias al ineludible compromiso y gestión de los hacedores culturales y teatrales de la provincia, que son quienes gestionan actividades, espacios de encuentro, reflexión, proyección y difusión permanente. Y quienes demandan o proponen a las instituciones y a los actores, gubernamentales y no gubernamentales, instancias de intercambio, formación, fortalecimiento y difusión de la actividad. Algunos ejemplos son la existencia de la Asamblea de Teatreros de Río Negro, el Festival Internacional de Teatro de la ciudad de San Carlos de Bariloche, el Festival Nacional de Teatro “Río Abajo”, El Festival Regional de Teatro EstepaRío, el Festival de Integración Regional Patagonia Norte, el Galponeando, El Circuito Cultural Les Mirones, así como los encuentros, la gestión de seminarios, talleres, por mencionar algunos.

SOBRE LAS PRÁCTICAS DEL DISEÑO ESCÉNICO EN EL TEATRO DE LA PROVINCIA.

ANÁLISIS DE LA PROGRAMACIÓN DE LA 29.ª FIESTA PROVINCIAL DEL TEATRO

Como se presentó hasta aquí, no se registran menciones históricas o recientes en torno a las disciplinas del diseño escénico, sus prácticas, tendencias o referentes en particular, ni sobre su historia y sus prácticas específicas. Lo que llevó a esta investigación a indagar en aquellos documentos que sí podemos encontrar y que registran en la actualidad, cómo se presentan las prácticas escénicas teatrales y sus disciplinas en la provincia. Es por ello, y en función de la naturaleza dialéctica que

se propuso esta investigación, en la que se analizó como registro documental la programación de la 29.º Fiesta Provincial del Teatro de Río Negro, celebrada en 2018, a través de la cual se indagó en las formas que toman las disciplinas del diseño escenográfico, de vestuario, de iluminación y de video escénico en las producciones escénico-teatrales de la provincia y los modos en que estas se piensan, presentan y practican hoy. Encontró este un campo prolífico para futuras investigaciones.

En vistas de ello y para situar a los lectores en la provincia de Río Negro, se considera necesario comprender que se trata de la cuarta provincia más extensa de la Argentina y una de las más jóvenes. Posee 203013 km² de extensión territorial y de variada geografía, además de múltiples fronteras. Un territorio que se extiende y limita al norte con la provincia de La Pampa (río Colorado mediante), al este con la provincia de Buenos Aires y el Mar Argentino, al sur con la provincia de Chubut y al oeste con la provincia de Neuquén y la República de Chile (cordillera mediante). Una de las provincias más extensas y jóvenes de la República Argentina, cuyo territorio y población originaria, como tantos y tantas otras en nuestra América, y en nuestro país, fueron incorporadas a la Nación Argentina luego de ser violentados de todas las maneras posibles. So pretexto del “progreso”, que la oligarquía gobernante racista y colonialista ejerció desde los centros, una campaña de expansión del proceso civilizatorio “nacionalizante” que pertrechó una avanzada militar, religiosa, económica y cultural, genocida, etnocida, lingüicida y deshumanizante sobre territorio y población, conocida en los libros de historia como “la campaña del desierto”, en un territorio que no es, nunca fue, ni será un desierto, y cuya pluricultura es rica, diversa y latente, y nutre las prácticas culturales de la provincia.

Es desde aquí que se analizan las prácticas que las disciplinas del diseño escénico presentan en el teatro de la provincia.

PRESENCIA Y DENOMINACIÓN DE LAS DISCIPLINAS DEL DISEÑO ESCÉNICO EN LAS FICHAS TÉCNICAS DE LOS ESPECTÁCULOS

En el análisis de la programación de la 29.º Fiesta Provincial del Teatro de Río Negro, celebrada en 2018, en la ciudad de Viedma, respecto de la presencia de las disciplinas del diseño escénico como prácticas en la producción teatral, relevamos

21 espectáculos presentados: 2 por Elencos Concertados, 17 por Grupos, 1 por Compañía y 1 por Elenco Estable; de los cuales 11 son provenientes de la zona Andina, 3 de la Zona Atlántica, 5 del Alto Valle, 3 del Valle Medio y 0 de la Línea Sur. Como se ve a continuación, sus fichas técnicas proveyeron los siguientes ítems y denominaciones, que sirvieron como datos respecto de los modos en que se organizan las producciones, respecto de las disciplinas involucradas en cada producción teatral.

Al analizar los 134 ítems relevados de las 21 producciones escénicas teatrales, se observó que presentan gran diversidad de denominaciones, en relación con los roles, prácticas y disciplinas vinculadas al diseño escénico y que los roles vinculados al texto dramático, a la dirección, a la interpretación y a la función técnica presentan denominaciones homogéneas (ver Anexo I). Con base en ello, se decidió organizar los datos en ocho agrupamientos disciplinares, a través de los cuales se pudo observar la multiplicidad de denominaciones y la diversidad de roles y diversidad de prácticas que, para sus hacedores que participaron en la producción escénica teatral, se presentan a continuación:

1. Dirección:

dirección, puesta en escena, asesoramiento de dirección.

2. Interpretación:

actuación, intérpretes, elenco, “ntérpretes creadores, intérpretes con participación creativa, músicos, entrenamiento físico y vocal.

3. Texto dramático:

dramaturgia, autores

4. Prácticas del diseño sonoro:

diseño sonoro, banda sonora, composición musical, bandas sonora original, edición musical, música y sonido, postproducción de sonido, audios y dirección musical, musicalización-sonidos.

5. Técnica:

técnica, técnica en iluminación, asistencia técnica, técnico en sonido, operación de sonido, tramoya, luminotecnia, operación técnica, técnica luces y sonido, técnica de luces.

6. Prácticas del diseño escénico:

escenoplástica, diseño y operación de luces, diseño escénico, escenografía y vestuario, diseño de iluminación, vestuario y escenografía, luces, escenografía, vestuario, pelucas, máscaras y objetos escenográficos, construcción de diván, confección de vestuario, utilería, construcción de escenografía, luces, escenografía, vestuario.

7. Prácticas del movimiento:

dirección de movimiento, coreografía, asistencia en coreografía, asistencia de movimiento, entrenamiento en danza.

8. Otros:

Equipo audiovisual, diseño gráfico, diseño de imagen, fotografía + video, video y *trailer*, fotografía y técnica, diseño de afiche, diseño y edición de imágenes, realización plástica afiche, fotografía, acción escénica.

A partir de esta organización en grupos, se pudo encontrar que los ítems volcados en las fichas técnicas de las producciones presentan ordenamientos diferenciados entre las disciplinas intervinientes, y presentan siempre, y en este mismo orden, la dramaturgia, la dirección, la interpretación y la técnica, aun cuando sea la misma persona quien desempeña ese rol mantienen el mismo orden. Al mismo tiempo, permitió observar que existen ordenamientos diversos para los roles y prácticas de las disciplinas del diseño escénico, el diseño sonoro y las disciplinas del movimiento, que encontramos se presentan, excepto pocas excepciones:

- a.** Sin un orden específico.
- b.** Sin homogeneidad en sus denominaciones.
- c.** Frecuentemente sin diferenciación entre disciplinas.

De este mismo cuerpo de datos analizados, emergió otra información relevante para esta investigación. En primer lugar, la frecuencia con la que aparece mencionado el concepto de “diseño” y la frecuencia con la que dicho concepto aparece vinculado a las disciplinas del diseño escénico. La segunda, la poca frecuencia con la que aparecen mencionadas las disciplinas del diseño escénico. La tercera, la frecuencia y las formas en que se denominan las prácticas del diseño escénico. Y la cuarta, las relaciones con las prácticas de los oficios, las prácticas históricas de las disciplinas y del teatro que encierran sus denominaciones.

Sobre la primera, se observó lo siguiente:

1. La frecuencia con la que aparece la palabra diseño entre los ciento treinta y cuatro ítems es notablemente baja y aparece solo diez veces.
2. Solo tres de ellas corresponden a la denominación de disciplinas del diseño escénico, siendo empleada para denominar una vez “diseño de iluminación”, una vez “diseño de luces” y una tercera para denominar “diseño escénico”, dos de las cuales se presentan en la ficha de la misma producción.
3. Y que, de entre las diez veces que aparece mencionado el concepto “diseño”, dos corresponden a “diseño de imagen”, dos a “diseño de afiche”, dos a “diseño gráfico” y una a “diseño sonoro”.

Respecto de la segunda frecuencia con la que aparecen mencionadas las disciplinas del diseño escénico, como a. “diseño de escenografía”, b. “diseño de vestuario”, c. “diseño de iluminación” o d. “diseño de video escénico”, se encontró que de los ciento treinta y cuatro ítems presentes en las veintinueve fichas técnicas:

1. Las disciplinas a, b y d aparecen denominadas así cero veces.
2. La disciplina c aparece denominada así una única vez.

En relación con la tercera, la frecuencia y las formas en que se denominan las prácticas de las disciplinas del diseño escénico, se encontró que sobre el total de ítems aparecen mencionadas:

- a. Cinco veces “escenografía” y una vez “escenoplástica”.
- b. Siete veces “vestuario”.
- c. Una vez “iluminacion”, dos veces “luces” y una vez “luminotecnica”.
- d. Cero veces “video escénico”.

Asimismo, se observó que las disciplinas a y b aparecen mencionadas tres veces juntas. Dos veces como “vestuario y escenografía” y una vez como “escenografía y vestuario”. Cabe mencionar que una vez aparece mencionado el rol “escenógrafo” y dos veces “vestuario”, acompañado del nombre de un grupo o una marca.

También se observó que aparecen los ítems “equipo audiovisual”, “fotografía + video” y “video y *trailer*” que no se puede determinar por su denominación si corresponden a la práctica escénica de la disciplina del video escénico o a la práctica de la producción de video para presentar en el selectivo de la fiesta.

Sobre la cuarta y última, las relaciones con las prácticas de los oficios, las prácticas históricas de las disciplinas y del teatro que encierran sus denominaciones, se observó lo siguiente:

1. Por un lado, que las denominaciones “escenoplástica” y “luminotecnia” hacen referencia a formas históricas de denominar a la práctica del diseño escenográfico junto con su realización, del mismo modo que sucede con el diseño de la iluminación y su resolución técnica.
2. Que en los pocos casos en que el vestuario y la escenografía aparecen mencionadas como disciplinas específicas, aparecen practicadas por la misma persona y mencionadas juntas.
3. Y que aparecen mencionadas las prácticas de realización y confección de ambos campos disciplinares, como “máscaras y objetos escenográficos”, “construcción de diván”, “confección de vestuario” y “construcción de escenografía”.
4. Finalmente, que la práctica de la iluminación aparece dos veces mencionada como técnica en iluminación y dos veces como “técnica de luces”, que en sentido estricto no denominaría la práctica del diseño escénico *per se*, sino de su resolución técnica y operativa.

Con base en estos datos y en la experiencia de la investigadora, como diseñadora escénica en ejercicio y considerando que las producciones cuentan con elementos que dan cuenta del diseño escénico, presenta un panorama que revela que las prácticas de las disciplinas del diseño escénico se encuentran mayoritariamente invisibilizadas en la producción teatral de la provincia. Tanto en los casos de los grupos, elencos concertados, compañías, asociaciones o cooperativas, poco definidas en su calidad de diseño y frecuentemente vinculadas con la disciplina de la técnica.

REFLEXIONES SOBRE LAS PRÁCTICAS DE LAS DISCIPLINAS DEL DISEÑO ESCÉNICO EN LOS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN TEATRAL RIONEGRINA A PARTIR DE LAS EXPERIENCIAS DE SUS HACEDORES

A partir de los interrogantes planteados en esta investigación y de las emergentes del tránsito por sus primeras etapas, se convocó a representantes de las cuatro zonas de la provincia que presentan actividad teatral. Todos representantes activos y en ejercicio en la provincia, a quienes se invitó a reflexionar desde su vínculo, rol e historia con el teatro, sobre los modos en que se dan las prácticas de las disciplinas del diseño escénico en la producción de sus obras. En función de cuyos testimonios se presentan las características de las prácticas del diseño escénico en relación con las características de la actividad teatral y los sistemas de producción que existen en la provincia.

- De la **zona Atlántica**, se entrevistó a Hugo Aristimuño, teatrista y creador rionegrino, arquitecto, músico, diseñador escénico, actor y director teatral, jurado de la 29.º Fiesta provincial del teatro. A Martín Sánchez, actor, director y profesor de teatro de la ciudad de Viedma, director del Grupo Interuniversitario de Teatro y autor y director de la obra *La rebelión de los iconoclastas*.
- De la **zona del Alto Valle**, se entrevistó a Lina Destéfanis y a Ricardo Di Giovanni, titiriteros, teatristas fundadores e integrantes de la Compañía de Teatro y Títeres El Biombo.
- De la **zona Andina**, los integrantes de la Compañía Teatral, Hipérico Teatro, Carolina Sorín, actriz, directora y profesora de teatro, jurado de la 29.º Fiesta provincial del Teatro de Río Negro; Ajax Farias, actor y asistente de dirección; Fernanda Aparicio y Ayelén Aguirre, actriz y bailarina y a Francisco Vargas. Y desde El Bolsón, a Kevin Orellanes, artista visual y diseñador escénico de la Compañía Teatro Casero.

EL ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

Para conocer entonces cómo se piensan las disciplinas del diseño escénico en la producción teatral rionegrina, se realizaron entrevistas en las que se abordaron

sus prácticas en la producción teatral. A partir de las cuales surgieron testimonios que revelan que ello se encuentra vinculado a las características de la actividad teatral aquí presente. A continuación, manifiestan los aspectos más relevantes para tener en cuenta por los hacedores lo siguiente:

1. Se trata de producciones pensadas para salir de gira y que ello, a la hora de encauzar el diseño, implica:
 - a. considerar las distancias;
 - b. considerar la diversidad de espacios donde se representan, que pocas veces son salas de teatro, muchas veces escuelas, centro culturales, galerías de escuelas al aire libre, gimnasios, clubes;
 - c. que la cantidad de funciones que se hacen por temporada viajando puede llegar a superar las veinte;
 - d. que ello condiciona el diseño de las estructuras;
 - e. que todo ello implica diseños cuya prioridad está en lo práctico, en lo viable, en lo funcional, en lo duradero y en lo transportable;
 - f. que ha pasado, en casos, donde artistas, herreros, por ejemplo, se encargaron de hacer sus diseños con materiales muy débiles, los que a la segunda función ya no servían;
 - g. que en la Patagonia no se trata de solamente conocer la obra, sino también la geografía, el clima, los vientos. Que todo eso interviene.
 - h. Que eso resulta clave a la hora de pensar el diseño escenográfico y el lumínico, por ejemplo. Pues implica pensar en cómo podría funcionar, en el común de los casos, esa ductilidad del espectáculo para que no pierda su esencia en escenarios tan diversos;
 - i. y que, por lo tanto, no se diseña para un espacio o sala determinada, sino que ese diseño debe ser adaptable;
 - j. que bajo estas consideraciones, muchas veces las producciones son de tratamiento dramático íntimo, cálido, comunicacional;
 - k. que habitualmente, los grupos les piden a las salas elementos que

resuelvan los requerimientos del diseño escénico, como sillas, mesas, por mencionar algunas;

- l. que en su mayoría las producciones son de elencos concertados;
 - m. que frecuentemente los grupos no disponen de espacio de sala propio;
 - n. que ello implica la no posibilidad de investigación, de realización, de acopio de objetos que limitan e impactan sobre el desarrollo escénico de las producciones;
- 2.** que la condición de ser titiriteros y titiriteras, como sucede en muchos casos, le da a las obras un sello particular, en donde la creación de los objetos y los dispositivos escénicos forman parte de la labor de los hacedores, y que en cuya práctica la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos se presenta mancomunadamente en el proceso de producción.

Por otro lado, y como resultado de analizar los testimonios sobre cómo se aplican las prácticas de las disciplinas del diseño escénico y cuál es el rol que se le asigna en los procesos de producción de obra en la experiencia de los entrevistados, se encontró relevante para esta investigación que:

- 3.** en las producciones de laboratorio, los grupos trabajan en función de las necesidades de las obras, adecuándose a los espacios arquitectónicos y a sus condicionantes técnicos;
- 4.** que, frecuentemente, el diseño escénico corre por cuenta de los mismos integrantes de los grupos, quienes desde sus formaciones, intereses, posibilidades e investigaciones resuelven el diseño escénico;
- 5.** que habitualmente se busca, cuando se puede, que exista una mirada exterior que aporte, resuelva, sugiera (dependiendo el caso) en relación con las disciplinas del diseño escénico (al igual que sucede con las disciplinas del movimiento y el sonido);
- 6.** que ello habitualmente está ligado a las prácticas de realización de escenografía, vestuario, video o sonido;
- 7.** que la búsqueda de materialidad, espacialidad, visualidad suele

concentrarse en el diseño de iluminación en primer lugar, de vestuario y utilería en segundo lugar, y de escenografía en tercer lugar debido a los condicionantes mencionados;

- 8.** que en la tradición teatral de los entrevistados el diseño escénico de los espectáculos forma parte del trabajo de investigación de los grupos, y de creación de la dramaturgia de la propuesta, por lo que es habitual que los actantes y directores sean los que proponen objetos, vestuarios, diseños de iluminación o participación de sonido y video, que luego bajo la figura de la coordinación o dirección son definidos;
- 9.** que, si bien los aspectos escénicos se consideran de vital importancia en la creación de la obra y se consideran un elemento dramático más, la falta de formación específica y de contacto específico con sus disciplinas se considera un tema por resolver.
- 10.** En este mismo sentido, manifiestan la necesidad de que la formación de los actantes se dé de forma más completa para poder enriquecer las prácticas escénicas;
- 11.** que en el caso de los títeres, los pros y los contras que tienen los manipuladores o las características del espectáculo es que a veces en un diseño de alguien que está fuera de ese proceso cuesta que sea adecuado;
- 12.** que interesa generar valor agregado en los objetos escénicos y que consideran que eso solo lo logra un artista plástico. Pues consideran que se trata de alguien que tiene esos recursos, esa visión para darle una mirada exterior mejoradora.
- 13.** Asimismo, consideran que no se ha abordado esta cuestión del dispositivo escénico, y que en los espacio de formación la puesta en escena no existe como materia.

Por último, respecto de las tendencias de las disciplinas del diseño escénico que arrojan las reflexiones de los testimonios, vinculan a estas las tendencias que la actividad teatral en su conjunto presenta, sobre todo en las zonas con mayor actividad, en relación con el sistema de producción y la necesidad económica de los hacedores. Sobre ello, encontramos como relevante lo siguiente:

14. frecuentemente el tipo de producción y de grupos de pertenencia de los hacedores en los últimos años se ha reducido a grupos de dos o un integrante, vinculados a las producciones de *clown*, como estrategia de sostenimiento económico de sus integrantes;
15. que ello implica un cambio en el concepto de grupo por parte de los más jóvenes en particular;
16. que se caracteriza por el desarrollo de su actividad en múltiples elencos y grupos en simultáneo;
17. en búsqueda de una cantidad de obras en cartel que garanticen la sustentabilidad del grupo. Lo que implica la realización de varias funciones por día de obras diferentes en un mismo espacio.
18. Que se ponderen las necesidades económicas por sobre las artísticas;
19. y que, en relación con aquellos grupos que tiene espacios, se establece un vínculo problemático con el sistema económico que exige a los espacios teatrales diversificar la actividad económica para su sustentabilidad;
20. que todo esto implica el cambio de los procesos de ensayo, de los niveles de compromiso y disponibilidad para con los procesos de creación de obra,
21. que cambia la tradición de creación colectiva por convocar o ser convocado a participar en tal o cual proyecto;
22. los entrevistados de mayor edad manifiestan que en estas nuevas formas de hacer teatro y de estas nuevas mentalidades, que atribuyen a los más jóvenes, desaparece la idea “del maestro que la sabe lunga” y se pondera la formación y la socialización de los conocimientos y aprendizajes;
23. que este escenario supone niveles de apropiación disímiles para los elencos respecto del producto que generan.

De todos los casos analizados, surge que la historia, las prácticas y las tendencias de las disciplinas del diseño escénico se encuentran intrínsecamente relacionadas con las características que tanto el teatro como los hacedores teatrales presentan

en la provincia de Río Negro. También que, al tratarse de teatro independiente, de grupo, de creación colectiva, de investigación, experimentación o laboratorio, los diseños escénicos son parte de la práctica de los grupos en los que con muy poca frecuencia participan escenógrafos, vestuaristas, diseñadores de video escénico, y más habitualmente técnicos de iluminación que diseñan o aportan sus miradas y conocimientos sobre la iluminación. Que se caracteriza, en el caso de los hacedores teatrales de más edad, de grupos que involucran formación en múltiples disciplinas, donde los títeres, la educación por el arte, la interdisciplinariedad y la dirección signan sus producciones. Mientras que en el caso de los entrevistados más jóvenes, si bien se continúa con la tradición de grupos, se busca la formación permanente en disciplinas diversas y lenguajes que enriquezcan desde la dramaturgia la escena.

Generalmente, por el tipo de formación artística de la provincia, los grupos, cuando necesitan la mirada de artistas plásticos que resuelvan los aspectos que requiere el diseño escenográfico, consultan, a veces, a arquitectos para los aspectos técnicos; realizadores audiovisuales o afines para la incorporación de video, o de modistas para la confección de vestuarios cuando estos requieren de una resolución compleja. Mientras que gracias a la capacitación en escenotecnia, centrada en iluminación, por parte del INT y de la existencia de salas en las que poder aprender con sus equipos y sus técnicos, el contacto que tienen con la iluminación les permite resolver dentro de los grupos el diseño de iluminación.

Finalmente, del proceso de investigación surgió la necesidad de indagar sobre la oferta de formación escénica y teatral que presenta la provincia, a fin de ubicar en esa oferta los espacios de formación, experimentación e investigación destinados a las disciplinas del diseño escénico. Se encontró que estas están centralmente enfocadas en la actuación. Esos son los casos de la Universidad Nacional de Río Negro, el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, la Escuela de Arte Alcides Biagetti y el Instituto De Formación Docente Continua de Río Colorado, en las cuales el abordaje tanto teórico-práctico en las disciplinas del diseño escénico es muy escaso o nulo.

En esta dirección, se presenta la necesidad de indagar acerca de la falta de vinculación que, con las prácticas teatrales de la provincia de Río Negro y del resto del país, presenta un escenario nacional que se encuentra en movimiento gracias a la labor que desde hace muchos años los profesionales, maestros, formadores, estudiantes e investigadores del diseño escénico venimos desarrollando a la hora de generar espacios e instancias para reflexionar sobre el lugar que estas

disciplinas tienen dentro del sistema de creación y producción escénica y teatral. Algunos ejemplos de ello son el Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales de Tandil; los Congresos Nacionales e Internacionales de Escenografía; la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina, y la existente proliferación de espacios de formación específica sobre las disciplinas objeto de esta investigación que de forma oficial, pública o privada existen. Ejemplo de ello son, por mencionar algunas, la oferta de licenciaturas, tecnicaturas, diplomaturas y maestrías ofrecidas por la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de CABA, la Universidad Nacional de las Artes, la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional del Centro, la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro, la Universidad Provincial de Córdoba, la Universidad de Palermo y la Universidad del Salvador. Como así también lo son, para el diseño escénico y las artes escénicas y teatrales nacionales y regionales en general, las políticas del Instituto Nacional del Teatro que, desde lo regional, subsidia, promueve y fomenta circuitos locales y provinciales que articulan con algunos organismos gubernamentales de las provincias o municipios, otros organismos no gubernamentales, como son las instituciones educativas. Así como genera espacios de formación, investigación e intercambio para crear nuevos espacios de vinculación entre pedagogías y prácticas.

CONCLUSIONES

Reconociendo que este es un estudio exploratorio, sus conclusiones tienen un carácter provisorio, pero relevante a la hora de indagar las historias, las prácticas y las tendencias que las disciplinas del diseño escénico presentan en la provincia patagónica de Río Negro a la hora de proyectar nuevas líneas de investigación.

En primer lugar, esta investigación concluye que la actividad teatral de Río Negro se extiende a lo largo y ancho de su extenso territorio; que sus características se encuentran fuertemente vinculadas con su historia social, política y cultural, y que dentro de este contexto tienen lugar el desarrollo y las prácticas de las disciplinas del diseño escénico en esta provincia. Que estas se encuentran vinculadas a esas experiencias culturales históricas, que han configurado una praxis teatral de articulación interdisciplinaria. Sin embargo, encuentran que, si bien la actuación, la dramaturgia, la dirección y la técnica se

han desarrollado e incorporado como disciplinas específicas en la actividad teatral de la provincia, no ha sucedido lo mismo con las disciplinas del diseño escénico. Y que en función de ello se encuentran comprendidas como actividades, o bien externas a la producción teatral, o bien propias de otros lenguajes artísticos, no dramáticos, como son las artes visuales o audiovisuales. Lo que explicaría por qué las disciplinas de diseño escénico, sus prácticas y practicantes se encuentran muy pocas veces reconocidas en las producciones teatrales.

**VIAJE HACIA LA
PROPIA IDENTIDAD
OTRAS FORMAS DE
ESPACIO ESCÉNICO**



Natalia Rodríguez

VIAJE HACIA LA PROPIA IDENTIDAD OTRAS FORMAS DE ESPACIO ESCÉNICO

Natalia Rodríguez

(Región Centro)

Nació en La Plata en 1980. En 2000 inició estudios en Arquitectura en La Universidad Nacional de La Plata, realizó cursos sobre escenografía y realización escenográfica. En el año 2003 dio clases en la Cátedra de Comunicación I, (UNLP) del arquitecto Lanzillotta. Desde el 2004 realizó trabajos en estudios de arquitectura de Capital Federal, en tareas relacionados con la profesión. En 2006 ganó una beca de intercambio en la Facultad de Arquitectura de La Universidade Federal de Paraná (Brasil). Estudió en la universidad mientras realizaba seminarios de escenografía y era asistente de arte de un cortometraje multipremiado. Es realizadora escenográfica y proyectista de diversas obras de Teatro en La Plata y Capital Federal. Posee dos premios internacionales en Concursos del Área de Arquitectura y Urbanismo, así como varias ponencias en Concursos Nacionales e Internacionales y publicaciones en revistas de divulgación científicas especializadas en Arquitectura. En el año 2017 ingresó a la carrera Tecnicatura de Escenografía, de la EMAD, donde cursó materias como escenografía, vestuario, iluminación y estética. En 2018 ingresó al taller del gran artista plástico Christian Mazzuca, y realizó dibujo y pintura en desnudos.

RESUMEN

La investigación desde las artes escénicas nos permite conocer las diversas dimensiones y aproximaciones a los procesos creativos, que incluyen aspectos como anticipación, imaginación y proyección de espacios dramáticos. La presente investigación se propone indagar en relatos y hechos que pudieron haber afectado; incidentes que afectaron un lugar y fueron silenciados o no y que irrumpen en lo dramático en algunos pueblos de la provincia de Buenos Aires.

Se trata de buscar la teatricidad expresada en diversos tipos de arte y que son síntomas de rarezas, o hechos anormales y cómo son puestos en escena de alguna manera.

Consideramos estas búsquedas materia prima para desarrollos que promuevan la profesionalización de diseñadores teatrales.

OBJETIVOS

- Explorar los motores de las dramaturgias propias que justifican la búsqueda de espacios escénicos en el interior de la provincia de Buenos Aires.
- Ampliar nuestro conocimiento y entendimiento sobre este sector y los ámbitos en los que estas experiencias, prácticas u objetos se ubican dentro de la provincia de Buenos Aires.

Desde una visión siempre más “centro-porteño” es común ver con asombro el acercamiento a los espectáculos teatrales y sus dramaturgias que se dan en el interior de la provincia de Buenos Aires. Es decir, en grandes urbes es poco común conocer algún mito o leyenda, o bien algo que caracterice un lugar y deje alguna huella a la identidad del lugar. De por sí es común adentrarse en algún pueblo y escuchar, enmarcado en lo popular e identitario, alguna historia, cuento o leyenda que parta de algún hecho verídico para desembocar en cualquier otro final trágico o traumático. O bien como cada pueblo, barrio o municipio vive alguna situación y forma una identidad característica del lugar y que cada habitante conoce.

En el siguiente ensayo nos proponemos indagar sobre algunas cuestiones de ese material latente en cada pueblo y cómo es procesado por el quehacer teatral.

Es interesante cómo con ese material, tantos los hacedores de teatro como los que gustan de ver lo suyo, vuelcan esos datos y los convierten en espectáculo.

Este ensayo habla de esos procesos identitarios, de algunas ideas teóricas sobre el tema ya tratadas y propone conclusiones de cómo estas prácticas podrían afectar al quehacer escenográfico. Y, al mismo tiempo, entender cómo en otras geografías, que no son las urbanas, se construye subjetividad e identidad a partir de estas historias que desactivan en quien las escucha la incredulidad.

Luces que aparecen en la noche, muertos que vuelven desde otros territorios con un mensaje, desaparecidos de la última dictadura militar, luces que aparecen y desaparecen durante la noche, animales anómalos en ríos cercanos, disputas entre barrios. Todos forman parte de una materia prima para dramaturgias, de un teatro con algunos antecedentes en el teatro comunitario del que hablaremos más adelante.

Testigo de esto es la historia de Villa Epecuén. Ubicado en el partido de Adolfo Alsina, a siete kilómetros de la ciudad de Carhué, este pueblo del sudoeste de la provincia de Buenos Aires fue fundado en 1921 a orillas de un lago y se transformó en un destino turístico, hasta que en 1985 quedó bajo el agua. El dramaturgo y director Juan Mako montó una obra teatral, inspirada en esa trágica historia. Estrenada en 2018, en *Las encadenadas* combina la comedia con el suspenso y en ella sobrevuelan los fantasmas de la muerte.

Si bien es notoria la poca o casi nula existencia de estudios que se encarguen de estas experiencias de teatralizar lo real, este es un fenómeno global en el que

se evidencia un cierto olvido por parte de la academia de abordar dichos temas, prácticas que de alguna manera quedan huérfanas de enfoques epistemológicos de los que podrían ser parte (J. Urraco Crespo 2011).

José Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) aborda estudios de Latinoamérica, donde existen producciones en las que la realidad es representada a través de relatos verbales o visuales. A la vez que aborda una nueva concepción del actor donde este no abandona su realidad, dejando un terreno no definido entre lo real y lo performático.

Tanto en este como en otros estudios se establecen posibilidades de relacionamiento entre lo dramático y su vinculación con lo social. Siendo esto parte esencial de su constitución y donde el discurso instala realidad no solo desde la ficción, sino haciendo una relectura de hechos reales que se convierten en referentes, dando paso así al concepto de teatro documental.

TEATRO COMUNITARIO

Marcela Bidegain (2011) afirma en su texto sobre teatro comunitario que los integrantes de este teatro, además de ser un grupo numeroso de personas que se acercan a formar parte, son sujetos atraídos por la masividad y que esta masividad obedece a una idea que ese tipo de teatro no es de artistas, sino de un hecho colectivo que debe hacerse con otro y que crece con cada aporte. En él conviven distintas edades y distintos extractos sociales que lo hacen aún más interesante. Sus integrantes están expuestos a un contacto permanente con lo extraño, con lo ajeno, con esos vecinos que traen consigo experiencias y vivencias.

En estos grupos existe una constante renovación que se nutre de individuos que, por lo general, están aislados, excluidos; algunos se alejan, nuevos se incorporan o regresan después de un tiempo. Estos movimientos reflejan o espejan los movimientos sociales y su inestabilidad radica paradójicamente en su estabilidad.

La cultura popular es lo que se gesta por esa iniciativa del pueblo y trabajan con esa riqueza del actor no profesional, ese potencial de recursos humanos. Con ese bagaje que cada integrante trae consigo y que hasta los propios desconocen, comienzan a descubrir y a descubrirse a través de los distintos procesos de trabajo.

En la territorialidad está la clave. Cada pueblo o ciudad tiene el barrio, la plaza, la calle, el club, la escuela, donde el grupo se reúne y ensaya. Este espacio, por lo general, les resulta propio a las agrupaciones del teatro comunitario, dado que lo conocen y pueden trabajar en situaciones reales que incluyen muchos componentes.

Esta manera de pensar un teatro se convierte en un arma poderosa contra el narcisismo introspectivo, favorece la religazón social y el trabajo en equipo.

Los grupos donde se ensayan espectáculos en lugares abiertos no convencionales, por no contar con uno propio, tienen que ver con esas características. Y ese espacio abierto que se convierte en un lugar de reunión y trabajo, frente a los vecinos, a la situación de estar con la gente y entre gente, es de un profundo crecimiento individual y colectivo. Por eso este tipo de teatro necesita de una territorialidad particular. Todo esto hace que un barrio pueda ser un espacio vital y no un espacio dormitorio. Lo mencionado permite la posibilidad de perderle el miedo a la calle y al espacio público (como lugares de exposición donde el resto verá la obra) y dan vida al barrio. La manera de ensayar y de pensar posibles espectadores poco tiene que ver con teatros a la italiana, sino con espacios circulares que mantengan un espíritu de encuentro, como sucede en la plaza con la comunidad. Todo esto genera la aparición de un nuevo público que se nutre en primera medida del entorno familiar y social de aquellos que son los protagonistas y luego de la comunidad más ampliamente. Debido a que tiene la fuerza de poder llegar a aquellos que de otra manera no frecuentan el teatro, donde la prensa más fiel es el boca a boca.

Lo ideológico indisoluble de cada espectáculo evidencia una necesidad de transmitir lo que pasa y no estar aislados, o de ser artistas ajenos a su entorno y avatares de una sociedad de la que forman parte.

Según Bidegain, la contracción de sentido del espectáculo en el teatro comunitario se da como ilustración de un saber que debemos conocer y recuperar para evitar que ese pasado vuelva.

A su vez, ese ejercicio de la memoria es sanador y cicatrizante de heridas, en este tipo de teatro que opera como un constructor de memoria (Dubatti, *El nuevo teatro argentino de la postdictadura*).

Estos grupos se ligan fuertemente a la responsabilidad de su ser social, asumen un compromiso permanente de no callar la realidad que protagonizan. Son amplificadores y divulgadores de una conciencia colectiva.

En nuestro país los avatares de sus diversas crisis fueron un laboratorio de movimientos sociales. El teatro comunitario es uno de estos, en la medida que intenta contar, desde el arte, dificultades y vicisitudes por las que atraviesa una sociedad.

En general, este tipo de producciones no cuenta con apoyos ni subsidios de ningún tipo, pero sí un deseo fuerte de llevar el espectáculo adelante. Es ahí donde aspectos como escenografía, vestuario e iluminación son dejados de lado. Al mismo tiempo, está comprobado en la práctica que no es necesario contar con grandes producciones para que una obra salga a escena como podría pensar el imaginario colectivo, pero se hace necesaria la creatividad y un talento artístico que lo proporcione.



Gloria La Del Bondi

Juan Urraco Crespo en *Dramaturgias de lo real* dice: “El proponer la categoría de dramaturgias de lo real, lejos de responder a una actitud caprichosa, emerge de considerar diversas reflexiones que advierten desplazamientos respecto a determinadas prácticas dramatúrgicas actuales, a la vez que denuncian cierta insuficiencia terminológica a la hora de abordar dicha transformación. En esta dirección es que propongo utilizar la categoría operativa de dramaturgias de lo real, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramatúrgicas contemporáneas que, frente a la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción, abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI, en tanto lugar de resistencia”.

Tradicionalmente cualquier práctica dramatúrgica que disponga sus procedimientos en dirección a capturar lo real queda albergada de forma inmediata y genérica dentro de la categoría de Teatro Documental la que, surgida en otra realidad, en otro contexto y en otras coordenadas socio históricas, entiendo refiere a otros fenómenos y otras circunstancias que las que ahora nos ocupan. El director alemán Erwin Piscator (1893-1966) propone, alrededor de la década del 20, llamar así a una serie de experiencias escénicas vinculadas a la lucha política en donde trabajaban con documentos. En algunos países europeos su seguimiento ha sido algo mayor gracias, sobre todo, a su nombre y a la tradición que ha continuado de la mano de dramaturgos como Peter Weiss (1916-1982) en Alemania, quien recién en los años 60 será el responsable de que se hable por primera vez de Teatro Documental, al escribir unos apuntes en los que básicamente se hace hincapié en trabajar con documentos, testimonios e investigación histórica. Lo que está claro es que el género busca partir de lo real, e, incluso, en ciertos casos, ponerlo en cuestión. Según Peter Weiss, la definición de Teatro Documental en 1968 sería esta.

CASOS TESTIGOS

EL GRUPO DE TEATRO COMUNITARIO EL BONDI

La ONG Colectivo Cultural de Ingeniero Maschwitz tiene producidas dos obras que cuentan la historia del espacio, desde 1900 hasta su recuperación por parte de los/as vecinos/as en 2011: *Una historia gloriosa* y *La misma historia pero diferente*. En estas obras se mencionan algunos aspectos de la ciudad, su fundación y

personajes relacionados con nuestra historia local. Se recopilaban datos de vecinos/as y trabajaron en el espacio a lo largo de su historia, a la vez que usan material bibliográfico de la localidad. Este trabajo permitió rescatar su propia historia, la que forma parte de su identidad.

Tras dos años de formación y ensayos, el grupo de teatro comunitario del Colectivo Cultural presenta su ópera prima *Una historia gloriosa*, con dos funciones a sala llena. Más de 200 personas disfrutaron de una puesta en escena tan emotiva como reflexiva. La obra es una creación colectiva, una aproximación sin pretensiones históricas, políticas o socioculturales hacia lo que los vecinos han contado de la historia del mítico edificio de El Dorado 1518, ubicado frente a la emblemática estación de tren de Ingeniero Maschwitz.

El relato se transforma, sin más, en una entretenida y reflexiva reseña histórica sobre el inmueble que supo albergar al primer hotel del pueblo, convertido luego en salón de baile, después en el Cine Gloria y, finalmente, en una fábrica algodonera, hasta ser olvidado y abandonado en el tiempo a lo largo de 30 años.

La puesta en escena, acompañada por la proyección de un audiovisual, comienza y finaliza en nuestros días, y refleja cómo un grupo de jóvenes soñadores se decidió a recuperar este lugar para el pueblo y su cultura. El grupo de teatro comunitario del Colectivo Cultural nació el 9 de julio de 2011. Poco a poco la semilla fue prendiendo y actualmente medio centenar de vecinos de todas las edades conforman el elenco y ofician de actores de esta aplaudida ópera prima.



El espectáculo contó con el apoyo del Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) y los más de 200 espectadores que colmaron el salón a cielo abierto en las dos funciones no tuvieron que abonar entrada alguna, ya que el evento fue a la gorra.

EL LOBIZÓN DE CHIVILCOY

Según una extensa investigación realizada por el relator y sociólogo popular Angulino, el primer caso de hombre lobo del que se tenga registro en la Argentina ocurrió en la ciudad de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, cerca del almacén “La Colorada” (aún hoy está funcionando este almacén), en el camino que une Chivilcoy con Moquehuá. Esto fue alrededor del año 1877. La familia que tuvo siete hijos varones seguidos (el más chico que se transformaba en lobo tenía en ese entonces 19 años) malvendió su campo y se fueron a vivir a la provincia de Mendoza. Los que saben el apellido de esa familia dicen que trae muy mala suerte mencionarlo.

Se trata de una disparatada comedia de humor que transcurre en el campo y cuenta la leyenda del séptimo hijo varón que se convierte en lobo. A través de diferentes escenas, el espectador se interioriza en la historia del matrimonio Cruz y su desgraciado hijo Nazareno, que, por haber nacido séptimo, nace bajo la profecía que advierte que en las noches de luna llena se convertirá en lobizón.



CRUZAVÍAS

El grupo de teatro comunitario de 9 de Julio se propuso unir dos realidades separadas por una vía de ferrocarril. El resultado es una fiesta de la que participan cien vecinos.

Los Cruzavías es un grupo de Teatro Comunitario. Desde el 2004 trabajan en la Barriada de “Ciudad Nueva”, de la ciudad de 9 de Julio, provincia de Buenos Aires, ubicado “del otro lado de la vía” con respecto al centro cívico urbano. Durante la década de 1990 este sector de la ciudad creció demográficamente, cuadruplicando su población. El surgimiento de estos nuevos barrios generó conflictos tanto en la población que reside en el sector tradicional del centro urbano como entre antiguos y nuevos pobladores del asentamiento urbano.



Enfrentando estas características, el grupo se propone mediante el teatro comunitario construir y recuperar la identidad, ampliar sus posibilidades creativas, su espíritu de juego y usar las vías como puente de unión y no de separación, considerando al arte como transformador social. Es interesante cómo los espectáculos pensados para el grupo traspolan los clásicos y cómo su propia dramaturgia o dramaturgia de lo real (Crespo 2011) es transversal a los clásicos. Es el caso de la experiencia de *Romeo y Julieta*, obra que realizó el grupo de teatro, el clásico shakesperiano es tomado para representar una realidad que les era muy cercana: dos familias enfrentadas, en este caso, un conjunto social separados por una vía, pero con los mismos conflictos que pensó Shakespeare. Donde aparecen prejuicios, traiciones, disputas de poder, amor, amistad. Todo salido desde el mismo riñón de los barrios, contado por sus habitantes-actores.

PALABRAS FINALES

Es fácil comprobar cómo en casi todos los casos tomados lo social atraviesa de punta a punta la obra como hecho dramático y, a su vez, forma parte de lo real que habita en lo social. Es ahí donde el teatro construye subjetividad como ya dijimos y sirve como expresión de una época.

Llamativo es entonces que nada de las artes plásticas salga a escena. Que la escenografía o el quehacer escenográfico se deje de lado casi por completo. Por supuesto que este es un rubro que necesita de algún recurso económico para poder llevarse a cabo, pero dejando esto de lado, nos aventuramos a pensar que no es la única variable de tal olvido y si sea la carencia de alguien que se encargue del tema desde otro lado, que no sea lo meramente intuitivo, que lo pueda pensar desde la creación de la obra y no desde algo que acompaña una vez que esta todo resuelto, algo similar ocurre con el vestuario y las luces.

Sería fundamental poder llegar a esos lugares de alguna manera como llega el texto, la dramaturgia y la actuación para poder revalorizar y jerarquizar algo tan importante en un pueblo como una obra de teatro que los interpela.

BIBLIOGRAFÍA

Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Libro de José A. Sánchez

¿Qué es el teatro comunitario? Categoría para la definición de un fenómeno cultural. *Anagnórisis* B-16254-2011 ISSN 2013-6986 Número 3, junio de 2011.

El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad, de Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires, *Stichomythia* 11-12 (2011): 71-80.

TRAS BAMBALINAS

**METODOLOGÍAS
DE CREACIÓN Y
REALIZACIÓN DE
VESTUARIO TEATRAL**

—

Edgar Tula

ESTÉTICAS, MODOS DE PRODUCCIÓN
Y EL ROL DEL VESTUARISTA EN EL
RESULTADO VISUAL DE UNA OBRA DE
TEATRO

TRAS BAMBALINAS

METODOLOGÍAS DE CREACIÓN Y REALIZACIÓN DE VESTUARIO TEATRAL

**Estéticas, modos de producción y el rol del
vestuarista en el resultado visual de una
obra de teatro**

Edgar Tula

(Región Centro Litoral)

Nació en Córdoba. Es diseñador de indumentaria. Se formó en el Instituto de Arte y diseño Aldo Blen de Córdoba, en la Universidad Siglo XXI y en gestión cultural, en el Centro Cultural España/Córdoba. Ha realizado diversas presentaciones de colecciones de vestuario en diversas instituciones de su ciudad, como el Museo de la Mujer, el Museo Emilio Caraffa, entre otras. También en el Museo de Artes Contemporáneo MACRO de Rosario, Encuentro de diseño nacional, Salta; Feria de Arte BA, CABA. Se ha desempeñado como diseñador de vestuario en numerosas producciones del teatro independiente cordobés. También ha recibido diferentes distinciones por su labor artística.

INTRODUCCIÓN

Se facilitará un lenguaje descriptivo del universo de diseño de indumentaria y métodos de realización de vestuario teatral, ligado a la conceptualización de ideas y cómo representarlas. Cómo y cuáles son las cualidades necesarias para afrontar el diseño de vestuarios teatrales. ¿Qué métodos estratégicos de creación utilizar para lograr una estética personal con el lenguaje de las artes contemporáneas?

En este archivo de imágenes de obras de teatro independiente de Córdoba, realizadas en el período 2010-2020, en las que trabajé como realizador, se analiza, a través de textos descriptivos, el método y diseño utilizado en los vestuarios, necesidades técnicas y desafíos planteados por la dramaturgia. La investigación desarrolla un apéndice de conocimientos ligados al oficio de diseño de indumentaria, descripciones técnicas y referencias de tratamiento y uso del textil como superficie teatral para el resultado visual de una obra de teatro.

Tras bambalinas es de utilidad para directores, actores, estudiantes, aficionados del teatro y público en general, donde podrán descubrir, a partir de ejemplos realizados, cómo y qué utiliza el teatro en esta área técnica, sus cualidades y posibilidades.

Ofrece una visión de la realización de vestuarios, definiciones estéticas, modo de producción y desafíos conceptuales.

Trasmitiré los talentos, habilidades, técnicas y vocaciones que se necesitan para que se lo considere un vestuarista teatral apto para las necesidades contemporáneas.

Este proyecto muestra cómo el diseñador es el encargado de identificar la estética imperante aplicando ingeniosos resultados al cuerpo humano.

El diseño es un servicio en donde la creatividad sale a escena, frente a un telón compuesto por la conjunción de los actores, la escenografía, luces y sonoridad.

No incluye las facetas más avanzadas y técnicas de patronajes, corte y confección (muchas de estas técnicas requieren de la práctica). Esta investigación sí cuenta con muchas sugerencias para su estudio y lecturas de apoyo para que el lector siga investigando. *Tras Bambalinas* no pronostica el futuro del vestuario teatral, pero ayudará a comprender cómo otros han alcanzado sus metas. Se propone informar, inspirar y guiar a través de testimonios de lo que ha pasado gracias a la experiencia.

CÓMO UTILIZAR TRAS BAMBALINAS

Una orientación profesional parte de que la información se presenta como un hecho, no existe nada correcto o equivocado para convertirse en un vestuarista teatral o para alcanzar una solución eficaz.

Los que se dedican al diseño suelen ser rebeldes conscientes de que las reglas están hechas para romperse. Por mi experiencia sé que cada obra es única, pero el mismo proyecto puede revelar resultados totalmente dispares en manos y momentos distintos. Uno de los mayores placeres de diseñar para el teatro consiste en la experiencia de compartir, aprender de la construcción colectiva con directores, actores y técnicos que se comprometen con el resultado visual de una obra.

Agradecemos las sugerencias, necesidades, los comentarios y las aportaciones de colegas y profesionales del arte.

En esta edición relatamos el cruce entre la práctica del teatro y el diseño impartidos de forma tradicional y la acelerada escena que compone la producción en los tiempos que corren.

El teatro no permanece inmóvil y los técnicos debemos ponernos en marcha rápidamente. *Tras bambalinas* cuenta con imágenes de las obras realizadas con el fin de plasmar la atmósfera y entusiasmo del entorno laboral, condiciones de trabajos y requisitos para hacer carrera.

En esta investigación el ámbito de información y conceptos con los que el lector puede encontrarse se estructuran en capítulos de análisis y la descripción de una serie de obras teatrales que develan sinopsis de la dramaturgia, requisitos técnicos de los actores, plan de trabajado abarcado y metodología textil aplicada. Además, apunta a describir muchas de las tareas y secuencias que se necesitan dominar.

LOS VESTUARIOS SON COSAS QUE LOS ACTORES NECESITAN PARA LA ACTUACIÓN

El vestuario es un factor esencial, desde siempre es una herramienta de

representación en las artes escénicas: es la que define formas, personajes, época, emociones, así como transforma lo normal.

Cuando diseño, siempre pienso en la posibilidad emocional de transmitir algo, provocar o suscitar.

De todas maneras, el vestuario solo existe gracias al cuerpo actoral, por lo que también muchas veces lo describo como una segunda piel.

Se podría decir que la suma de años trabajando en el rol de vestuarista me ha dado una serie de experiencias de las cuales nacen términos, descripciones, técnicas que definen una estética personal.

En cuanto nos imaginamos el mundo del vestuario, vemos, en principio, la referencia creativa imperante que se entiende por artes escénicas. *Tras Bambalinas* se contextualiza en el teatro contemporáneo, que se presenta renovado y transformado, con desafíos de representaciones diferentes y nuevos modelos de realización.

En esta experiencia me he encontrado con desafíos de cómo representar una escena de aparente cotidianidad, con una propuesta de diseño que también exprese un modelo de actualización, obras políticas en donde personajes icónicos vuelven a ser representados. Hasta obras de carácter abstracto que permiten el juego de la creatividad.

El desarrollo de los vestuarios casi siempre comienza con una etapa de investigación. La necesaria presencia en ensayos devela información crucial, las charlas con el grupo apuntan a necesidades especiales.

La propuesta siempre está sostenida por complementos de referencias visuales como resultado de la investigación.

Para llegar a ser un vestuarista, sin embargo, debe haber algo más que dominar una serie de conocimientos, se debe mirar más allá de lo que ya existe, encontrar nuevas combinaciones de ideas y materiales que puedan satisfacer las necesidades y deseos.

DISEÑAR

Crear diseño dentro de las distintas disciplinas, sea textil, escenográfico, artesanal, etcétera, tienen algo en común, que es el de proyectar una experiencia de uso. El proyectar tiene una cantidad de posibilidades y una lógica que nace de la investigación de que es lo que se desea, que dará como resultado obtener los objetivos deseados. Apuntadas referencias, necesidades, planificar el método de trabajo, iniciar y definir las acciones necesarias. En este sentido, la finalidad es que cada diseñador construya su metodología como instrumento de trabajo y la adapte creativamente para resolver necesidades y costumbres técnicas, generando así un proceso propio de reconocimiento de su sello personal. Las metodologías del proceso de diseño son adaptables a la personalidad y a las formas de cada proyectista, las que se logran con la práctica constante para que la producción sea personal, colectiva. El diseño tiene un modelo de trabajo repetitivo. En muchas oportunidades un diseñador construye varias veces un diseño hasta encontrar el método y modelo deseado.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Conocimiento contextual del ámbito histórico, geográfico, económico y social que le sirva para planificar la labor creativa. Una de las bases para este ámbito es el estudio de la Historia de las Artes, que puede ser un componente obligatorio para poder expresarse amplia y correctamente.

Las lecciones aprendidas y las dudas resueltas, frutos de análisis, teorías anteriores, discursos en grupos, búsquedas intelectuales y escritos académicos serán fuente de inspiración esenciales.

La escena teatral está en constante cambio y tanto el contexto como la motivación para la contratación del servicio de diseño de vestuario podrían variar durante el transcurso de la vida profesional.

No en todas las carreras artísticas se adquiere Historia del Traje como asignatura. Merece la pena hacer el esfuerzo de familiarizarse, no solo con los nombres de los

tejidos, formas, materiales y una lista de referentes legendarios, sino también con las condiciones sociales, ambientales y tecnológicas que llevaron al cambio en las formas de vestir.

El mundo del teatro se inspira con frecuencia en la historia, los diseñadores somos los encargados de entender cómo aludir a la silueta de forma cercana pero diferente; o cómo mezclar la paleta de ideas de forma nueva y a veces irónica.

Esta fuera del alcance de esta guía abarcar un tema tan amplio y necesario, sin embargo, cada obra analizada destaca cambios significativos en el traje en su contexto histórico.

Esto ayudará a encontrar materiales de investigación y reconocer los períodos cuando se observen prendas, cuadros en el teatro, imágenes o películas.

Los archivos de trajes históricos y contemporáneos están disponibles ahora en Internet y a menudo se pueden descargar imágenes y textos básicos para la investigación.

Los trajes étnicos son también gran fuente de inspiración y tanto el museo del traje nacional como museos locales poseen grandes colecciones.

Las tiendas de ropa *vintage* son a menudo muy visitadas por actores para la búsqueda de trajes elocuentes, diferentes o extravagantes, ya que suelen tener estupendos modelos del siglo XX. No solo inspira llevar y admirar la destreza del pasado, también merece la pena ser capaz de localizar las joyas del pasado. Es posible a veces reciclar una prenda *vintage* para evocar aún más un contexto específico, sin necesidad de reproducir algo ya existente. Se pueden descubrir tejidos, adornos y accesorios que podrían utilizarse en los trabajos.

El teatro es una importante fuente, ya que no solo a veces muestra los trajes de una época o lugar, sino también el peinado, maquillaje, estilismo, el porte y maneras que lo complementan.

Aunque en la contemporaneidad que nos corre, a veces es la esencia, más que la prenda en sí, lo que puede fijar el contexto para sus diseños, sin remitirse necesariamente a una representación literal.

A continuación, se detalla un listado de importantes museos de trajes a nivel internacional.

Museum of costume (Reino Unido) www.museumofcostume.com.uk
Musée des Arts de la mode (París, Francia) www.ucad.fr
Kobe Fashion Museum (Japón) www.fashionmuseum.or.jp
Museo de la Historia del Traje (Buenos Aires, Argentina)
museodeltraje.cultura.gob.ar

2. ELEMENTOS DEL DISEÑO EN EL VESTUARIO

EL USO DEL TRAJE

El traje es una forma especializada de adornar el cuerpo y se convirtió en una parte establecida de la antropología, el estudio científico de los seres humanos. La diversidad cultural mundial es fuente apasionante de investigación y provoca un deseo no solo por los trajes en sí, sino también por entenderlos.

Los diseñadores de indumentaria se fijan en las formas y tejidos del pasado como una forma de inspirarse para la creación de nuevos estilos. La historia del traje siempre está vigente, siempre algo vuelve, pero de manera distinta.

Los trajes *vintage* son admirados por el cuidado en la confección y sus detalles, y también porque evocan un tiempo pasado.

Sin embargo, por más que uno quiera volver a la escena, el corsé o un polizón, es aconsejable tener en cuenta la situación actual de creaciones teatrales, sus necesidades corporales y funcionalidades escénicas.

Un diseñador contemporáneo ya no se enfrasca en acalorados debates sobre lo adecuado de subir o bajar el largo de un vestido, si no que ofrece una mirada cercana pero diferente, arrojando luz sobre el papel creativo que juega el vestuario en la identidad individual o colectiva dentro de la estética de la obra teatral.

UTILIDAD

El traje ha evolucionado en su contexto histórico hasta encontrar muchas utilidades prácticas.

El ciclista necesita mantenerse en movimiento, el pescador permanecer seco

y los actores, por tanto, en su acto de escena, muchas veces necesitan cumplir con más de una necesidad. Se podría decir que se antepone en un proyecto de vestuario la utilidad ante el fin estético. La noción de utilidad es básica para que un actor apruebe un vestuario, teniendo en mente detalles como la comodidad, durabilidad y facilidad de mantenimiento.

ADORNOS Y DETALLES DEL DISEÑO

Los adornos permiten enriquecer detalles físicos y simbólicos, afirman la creatividad e individualidad.

El vestuario teatral es un aliado sumamente utilizado por su poder de conceptualización, o para señalar la pertenencia o el rango dentro de un grupo o cultura.

Los adornos pueden ser permanentes, adicionales o reducciones del cuerpo actoral. Los cosméticos, la joyería, las falsas uñas, las pelucas y las extensiones del cabello son recursos muy utilizados para alterar la figura actoral.

Tener una base de datos de la evolución de estos recursos amplía las posibilidades de ofrecer un abanico creativo de recursos, de adornos, o en teatro llámese también utilitaria escénica.

EL COLOR

Una de las primeras reacciones del espectador es el color, seguido de un interés en el diseño y aspecto de la prenda.

Elegir colores o gamas para un vestuario es una de las primeras decisiones que se pueden tomar.

Todos reaccionamos de manera intuitiva, emocional y psíquica al color.

Dominar el uso del color con ciertas emociones, estaciones, animales, ayudar a la representación directa o indirecta. Una serie de ejemplos pueden ser los azules y verdes, como los colores de la naturaleza. Los rojos y otros colores intensos pueden acelerar los latidos del corazón. El blanco puede hacerte sentir frío, el gris puede ser serio o depresivo y el violeta podría ser magia y misticidad.

Se pueden describir las características del color mediante tres dimensiones de tono, valor e intensidad. El tono se refiere al color básico. El valor tiene que ver con la luminosidad u oscuridad.

Los valores más claros son los matices; los más oscuros, sombríos, la intensidad en la fuerza es pureza de un color. Las descripciones científicas del color no pueden comunicar la sensación o efecto emocional de un color; de modo que también se nombran los colores con base en conocimientos familiares y universales, por ejemplo el verde esmeralda.

Este uso asociativo del color es útil para recordarlo a la hora de diseñar una serie de personajes de los que necesitamos representar cierta carga emocional.

Existen muchas convenciones sociales y significados simbólicos relacionados con el color que vale la pena profundizar para obtener un excelente manejo y uso a la hora de diseñar.

EL TEXTIL

El tejido es para el vestuarista su medio de expresión creativa, es la cualidad de la superficie del material textil, según sus características y propiedades. Las texturas se perciben sensorialmente, tanto por la vista como por el tacto. Las texturas visuales son bidimensionales, las texturas táctiles además de ser visuales poseen relieve, es decir, una tercera dimensión que las hace sensibles al tacto. Otro tipo de textura es la que puede generar el diseñador a partir de distintas operaciones de diseño o bien experimentando con distintos materiales. La combinación de texturas aporta originalidad e identidad. El contraste puede utilizarse para marcar diferencias entre tipologías y añadir atractivo al conjunto. La elección de las texturas se relaciona también con la finalidad de las tipologías, su funcionalidad y ocasión de uso. De todas maneras, en las artes escénicas, las meras funcionalidades pueden ser trascendidas, utilizando los textiles con finalidades estéticas, dramáticas, lúdicas y experimentales.

TIPOLOGÍAS

En el campo de la indumentaria, las tipologías son, tal como lo indica la palabra, los diferentes tipos de prendas comúnmente usados por la sociedad. Estos tipos de prendas responden a ciertas pautas de funcionalidad relacionadas con la actividad y el uso. De esta manera, las prendas se clasifican en distintas tipologías que presentan

ciertas características morfológicas, estructurales y de materialidad, las cuales se mantienen a pesar de las modificaciones de diseño que se efectúen sobre ellas. Las tipologías básicas son las siguientes: remera-camiseta, camisa-chaqueta, chaleco, saco, pantalones, pollera, vestidos, campera, tapado, capa, sombrero, guantes, medias, etc.

Se puede decir que en el ámbito del vestuario, generalmente, las tipologías se pueden deconstruir, transformar y crear también nuevas.

3. OBRAS DE TEATRO / DESCRIPCIÓN DE MÉTODO Y CONCEPTOS DE REALIZACIÓN DE VESTUARIOS

Obra: ***Cuartito Criminal***

Dirección: **Santiago San Pablo**

Elenco: **Isabel Alvarellos y Agostina Ferreyra**

Estreno: **2017**

Contexto histórico: **años 40, París**

Textos: **Las criadas, 1985 de Jean Genet**

Observaciones: **El grupo de la obra sugiere trabajar con una estética gótica.**



Sinopsis de la obra:

Dos mujeres. Para nada sonoras. Algo preparan. Juegan en la habitación mientras el lobo no está. ¿Lobo está? Espíen a las chicas y váyanse a comer una tortillita después. Que la cosa marcha. Escenario. Violín. Látigo. Minibar. ¿Cómo salimos vivas de aquí? Tranquila, michi, otra vez soñando. Despertate y servime lo que te pedí. ¡Ah! Furtiva, por favor.

Método textil: Superposición de transparencias

El concepto de vestuario ligado a esta obra se despliega con base en capas y transparencias. Con este recurso aludimos a los textos superpuestos por las actrices en escena.

La influencia gótica se ve en el uso de metales y la variación de colores negros en los textiles.

En la primera capa del vestuario se utilizó el color piel, con el uso de la estampación se decidió sublimar un torso masculino sobre las actrices, representando la diversidad de género en la escena.

Accesorios que dan aire a las distintas escenas como un pantalón de una sola pierna, para aludir a un cambio de personaje, de este modo no poner en escena un simple y cotidiano pantalón.

Delantales transparentes que permiten ver las capas de textiles, tocados que aluden a uniformes de servidumbre de época, reivindicados con el uso de aplique de metales.

La compra de una prenda *vintage*, un tapado de piel color negro al cual se le aplicó clavos en el pelaje como recurso de intervención en la prenda de época.

Pantorrillas color piel y zapatillas de cuero conforman otro de los vestuarios. La realización en total desde el peinado, el maquillaje y los pies permitieron expandir y hablar de un diseño total.

Obra: ***Santa Julia***

Dirección: **Santiago San Pablo**

Elenco: **Nicolás del Angelis y Lisandro March**

Estreno: **2017**

Texto: **Jean Genet**

Contexto histórico: **años 20**

Observaciones: **El grupo sugiere trabajar con la estética de niños de época.**



Sinopsis de la obra:

Teatro tabulado inspirado en *Máxima seguridad*, de Jean Genet, con brotes de la poesía popular argentina. Tres jóvenes solitarios encerrados en un sueño poronga. Vicente, González y el Cabezón quieren ser poetas. Pero poetas posta. El Cabezón se la quiere poner a González. González no se deja. Vicente, el amor de González, ya se la puso a los dos. Al Cabezón y a González. En eso estábamos cuando cayó el Negro, el más pajarito. *Rock nacional*. No hay comida para todos. alguien tiene que morir.

Método textil: Capas de transparencias / estampado

Repitiendo el concepto de las capas transparentes, los vestuarios se forman de colores sepia, a modo de representar un tiempo ya transcurrido.

Se utiliza la estampación de letras dispersas en las prendas de distintos modos sin texto específico, sino buscando un efecto de sopa de letras que aluden específicamente a la obra literaria de Genet.

Sin cambios de vestuario, pero sí de despojo lento y concreto de las prendas

hasta llegar a la capa erótica de su ropa interior color piel. Se incorpora el uso del accesorio o adornos escénicos a través de una serie de antifaces con aplique de metales y cadenas que abren paso a la lujuriosa escena de Santa Jaula.

Obra: ***La ceremonia de los pájaros***

Dirección: **Lucía Martínez**

Elenco: **Marco Oliva y María Antonieta Pallero**

Contexto histórico: **contemporáneo**

Estreno: **2018**

Observaciones: **Pájaros y el uso de papeles cartones**

Vestido experimental transparente, elastizado con múltiples cortes curvos que aluden a las alas y movimientos de las aves.



Vestido experimental transparente, elastizado con múltiples cortes curvos que aluden a las alas y movimientos de las aves.

Sinopsis de la obra:

La ceremonia de los pájaros cuenta la historia fragmentada de dos sujetos migrantes en los márgenes de las ciudades modernas. El oxímoron “sujeto-pájaro” es la clave que construimos para interpretar y ubicar tensiones entre dos fuerzas opuestas: la

tendencia a la realización de los sueños últimos de los individuos (bienestar, armonía, belleza, compañía); y la misma fuerza, pero en tendencia opuesta, es decir, agresora de la vida, la belleza, la compañía, la armonía y el bienestar. Tendencia agresiva según la cual se crean hábitats humanos, arquitecturas, barrios cerrados; limitantes socio-económicas, violencia, condiciones desiguales de género, etc.

Método textil: experimental

Vestuarios bases compuestos por prendas de morfologías simples y rectas, camiseta, bermudas y un vestido dan comienzo a la escena. El método aplicado de transformación fue el uso de agujeros de distintas medidas que forman una textura textil de carácter dramático, máscaras cubiertas de plumas desdibujan los rostros de los actores, accesorios de cartón, tocados que aluden a plumas, alas en movimientos dan paso a distintas escenas, picos a modo de guantes que modifican lo tradicional de un ave. Cambios de vestuarios que aluden al plumaje de las aves, una propuesta que, con un grado de fantasía, permite diseños arriesgados contenidos en una línea de color y formas que nos permite estar a tono con la emoción de la dramaturgia.

En esta obra, en este proyecto, esa es la técnica o metodología empleada.

Obra: ***Toboroichi***

Dirección: **Grupo Irreal Academia**

Género: **Teatro Danza**

En escena: **Rodolfo Oses**

Contexto Histórico: **Poscontemporáneo**

Estreno: **2018**

Sinopsis de la obra:

Pensar la piel para bailar nos llevó a preguntarnos sobre los tejidos y los límites porosos del cuerpo. Tejer y destejer la danza. Enredarse en el espacio cómplice, en los sonidos compañeros y tambalear, caer. Buscar apoyo, un sostén y seguir. Deseamos con TOBOROCHI inventar un nuevo órgano pulsando entre la coraza y la caricia.

Método textil: envoltura de cuerpo

La sugerencia en este tipo de obra se acompaña de una serie de reuniones personales con el actor, un análisis y recorrido de su obra para encontrar una lengua estética que nos una como creadores. El género danza condiciona claramente el



vestuario diseñado, el acompañamiento en ensayo da lugar a comprender cada movimiento dispuesto por el actor.

El concepto planteado, encontrado en este proceso, es el cuerpo fragmentado, enganchado, de este modo se conduce a la realización de una pieza de traje única, pero fragmentada. El diseño circular permite ver distintos vestuarios o formas según la posición o el movimiento en escena. La aplicación de una máscara, con espacio para el uso especial del cabello como parte del vestuario que acompaña a la identidad estética utilizada por OSES, apliques de unos colgajos, flecos de sedas que acompaña al ritmo de la danza y la fuerza del cuerpo en escena, un vestuario que se plantea de la cabeza a los pies, un traje que recorre todo su cuerpo, guantes mangas y medias. Cada parte del cuerpo esta recorrida por el textil, de esta manera un único vestuario toma complejidad en una pieza entera fragmentada por partes.

Obra: ***Quasar***

Dirección: **Grupo Irreal Academia**

Elenco: **Tachi Pizarro, Rosana Fernández, Diego Trejo y Rodolfo Oses**

Contexto Histórico: **Poscontemporáneo**

Estreno: **2018**



Sinopsis de la obra:

¿Qué es lo que mueve a los cuerpos en el espacio? ¿Qué sostiene el movimiento? Nos ponemos al servicio de una fuerza, neutralizando la propia presencia.

El sonido como una materialización de la luz en vibración auditiva, buscando sonoridades que expresen realidades más sutiles.

Método Textil: transformaciones

Los vestuarios nacen de la transformación, el cambio y el movimiento. Cuatros actores en escena en constante movimiento, maquinas orgánicas que nos proporcionan danzas y sonidos.

La estética visual general es de un solo color negro en sus variaciones brillantes, opaco, transparente, rugoso, pliegues geométricos en superposiciones dibujando nuevas siluetas que esconden mecanismos de transformaciones disponibles para las escenas.

El diseño de peinados también forma parte de esta morfología. Los nudos, broches, abrojos que dan lugar a la transformación del vestuario, la aparición estridente de una estampa que imprime un contraste directo marca un después de los cuerpos de color negro, una estampa que alude al movimiento, a la fragmentación de las formas, a la rítmica, aportando un ramo de luz y estridencia

visual, los mecanismos activados desligan nuevas formas y extensiones del cuerpo poniendo en escena el vestuario como posibilidad compleja y diferente. *Quasar* fue una obra de experiencia completa en este sentido.

Obra: ***Saldos de Corín***

Dirección: **Martín Gaitán**

Elenco: **Vanesa Salazar, Soledad Pérez y Silvana Nafría**

Estreno: **2013**

Contexto histórico: **Años 70**



Sinopsis de la obra:

“Saldos. Brotes de Corín Tellado” Comedia atípica en la que el texto revisa e interpela a la famosa autora de la novela rosa, donde tres personajes compiten para sobrevivir ante la amenaza inminente de su escritora.

Método Textil: reminiscencia histórica, reciclaje de telas *vintage*, morfologías rígidas

En esta obra el vestuario en complicidad directa con el diseño escenográfico da como resultado morfologías rígidas, duras, armadas, se aplicó el reciclaje de textiles *vintage* para una reminiscencia directa con el contexto histórico. Utilizando textiles que evocan los años 70 para la realización de los vestuarios. La obra nos propone

un grado de fantasía sutil que permite realizar diseños extravagantes, los peinados como parte del vestuario, el maquillaje nos lleva a una exploración máxima que da como resultado un diseño total, desde la cabeza a los pies.

Obra: ***Informe Mono***

Dirección: **Jorge Villegas**

Elenco: **Rodolfo Osés**

Texto: ***Informe para una Academia*, de F. Kafka**

Contexto Histórico: **Poscontemporáneo**

Reestreno: **2014**



Sinopsis de la obra:

Texto de Kafka que se titula *Informe para una academia*: la anécdota es simple. Un mono que fue cazado en África para ser vendido en América a un zoológico se humaniza en el viaje en barco y dada su condición de humanizado triunfa como atracción en el *Music Hall* (en nuestra versión triunfa en el cine porno) y es invitado por la Academia de las Ciencias a dar una conferencia.

Método textil: sastrería deconstruida

En este unipersonal, el vestuario se hace cargo del color rojo, pero en gamas: rojo opaco, rojo brillante, rojo fuego, rojo claro...

El valor apropiado del rojo nos permite ponernos a tono con la carga emocional de la cual remite la dramaturgia aplicada por Jorge Villegas en esta obra.

El cuerpo en escena nos apunta una clara necesidad de funcionalidad motriz que permita al intérprete la adaptación al grado de la danza completa y libre como un animal suelto.

Sin embargo, este vestuario remite a una personalidad formal, elegante, segura y exitosa. El uso de accesorios, de metal en el vestuario, nos imprime la fuerza de una joya, valor, poder, fuerza. El uso de apliques de metales sobre el color rojo nos posibilitó salir de las líneas tradicionales del traje, poniendo en escena una reversión 2014 de *Informe mono* bajo cambios sutiles, pero con un carácter escénico teatral contemporáneo.

Obras: ***Esdrújula***

Dirección: **Jorge Villegas, Zeppelin Teatro**

Elenco: **Rodolfo Osses, Santiago San Pablo**

Textos: **Poesías de Jorge Bonino**

Estreno: **2018**



Sinopsis de la obra:

No conocimos a Jorge Bonino, nunca pudimos verlo por razones etarias; lo que intentamos es un diálogo, buscarlo en el HOY, en el AQUÍ Y AHORA, tan relevante para el teatro y sus hombres. Una conversación artística con alguien que aún nos asombra, nos vitaliza y nos enriquece.

Método textil: matelaseado

En esta oportunidad me encuentro con un mismo director, pero que propone una estética completamente diferente a experiencias anteriores. El grupo propone una influencia del *clown*, el arlequín europeo. Me propongo trabajar con la composición de dos colores: el blanco y negro, una base de morfologías tradicionales desdibujadas por una cantidad de texturas nuevas, construyendo un campo de texturas distribuidas en vestuarios completos, sombreros, cuellos, muñequeras, chaleco pechera, pantalones y pantorrillas que remiten a botas. Esta conjunción de piezas componen dos divertidos y dinámicos personajes que nos llevan a conocer y relatar la obra de Jorge Bonino.

BIBLIOGRAFÍA

Diseño de moda, Sue Jenkyn Jones, editorial Blume, Barcelona 2005.

El cuerpo diseñado, Andrea Saltman, editorial Paidós, Buenos Aires 2004.

La Materia de la invención, Ezio Manzini, Grupo Editorial CEAC, S.A., 1997.

Historia de la moda argentina, Susana Saulquin, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2006.

Moda y surrealismo, Fracois Baudot, Editorial H. Kliczkowski, Madrid, 2002.

**DISEÑADOR
MULTITASKING VERSUS
ESPECIALISTAS.
MÉTODOS DE
ABORDAJE DEL DISEÑO
ESCÉNICO**



Gastón Alexis Rodrigo López

DISEÑADOR *MULTITASKING* VERSUS ESPECIALISTAS. MÉTODOS DE ABORDAJE DEL DISEÑO ESCÉNICO

Gastón Alexis Rodrigo López

(Región NEA)

Nació en Corrientes el 19 de diciembre de 1980, en una familia lejana a la cultura. A los 20 años se introdujo de modo peculiar a las artes teatrales y decide cambiar su nombre a Gastón Alexis; desde allí inicia una larga etapa de formación que lo ponen donde está hoy, y escribe esta reseña a modo de CV por haber sido seleccionado en el 1.º concurso nacional de investigación sobre diseño escénico. No es escritor, pero sí es docente de Matemática y Física, además de profesor de Teatro en talleres formales e informales. Desempeña roles de diseñador de iluminación, espacio y escenografía, sonido y vestuario. A veces vende entradas. Fue dos veces becario del INT, en dirección de actores (Rdo. Lago Oliveira) y morfología del espacio (Luicella Manzone y Víctor Cardozo). Obtuvo reconocimientos a sus labores actorales tres veces, diseños de iluminación, vestuario y maquillaje, una vez cada uno. Se enorgullece de esto último, pero es tímido. No planea morir aún, tiene proyectos en carpeta.

La manera de abordar el diseño escénico, establecer formas de clasificar el trabajo y determinar características particulares y compartidas en la microrregión Corrientes-Resistencia es el objetivo de esta investigación.

A partir de lo mencionado, surge la pregunta: ¿existe un mismo diseñar escénico en la microrregión Corrientes-Resistencia?

Si vamos un poco más allá en la exposición de la reflexión, aparece un nuevo interrogante: ¿existen especialistas en cada rubro del diseño escénico o un diseñador “hace todo”?

Esta es la cuestión que finalmente le da título a este trabajo.

La región NEA tiene dos capitales de provincias que, por su cercanía geográfica, intercambio de recursos, trabajadores, artistas y producciones, componen una microrregión que constituye el universo geográfico de esta investigación. La que consistió en entrevistas exploratorias a directores y diseñadores escénicos, ampliamente reconocidos en el área, a fin de conocer la cocina de su diseñar, inspiración, frustraciones, formación y singularidades. En esta se incluyeron diseñadores/as de cada provincia que exceden el universo geográfico y que por lo contundente de sus diseños son considerados/as emblemáticos/as.

Su desarrollo se inicia con las apreciaciones finales del investigador respecto de las charlas, enriqueciéndolas con sustento bibliográfico surgido de estas, separando los temas por preguntas que invitan a la reflexión y pasando luego a experiencias ejemplificadoras de algún diseño en particular y finaliza con un repaso coloquial del material obtenido. De esta manera se acerca al lector a una base teórica previa, que lo sitúa en conocimiento del tema, le permite obtener una mirada más amplia sobre la experiencia en sí y lo dispone a debatir con la conclusión del investigador.

En los momentos iniciales de esta investigación surge una situación particular. Se plantea realizar una lista de personas a quienes entrevistar, pero los nombres no abundan, son vagos recuerdos de algún diseñador de otros tiempos. Alguien que alguna vez construyó determinado dispositivo escénico maravilloso. O un mueble que quedó en la memoria del investigador, porque esa persona utilizó algún recurso novedoso; o realizó un impactante diseño en materia de vestuario, espacio, escenografía o luz (no hay registros fuertes del sonido).

Si replanteamos la pregunta inicial de la investigación, surge un nuevo interrogante: ¿quiénes hacen los diseños escénicos en los espectáculos de la zona?

La respuesta no sorprende, pero deja el espacio a la profundidad y resulta mucho más útil a los efectos de este trabajo: los directores. Hacia allí se dirige la lista, los interrogantes y la reflexión, entonces.

¿Cómo se comienza el proceso de diseño?

No se puede hablar de un proceso de diseño si no hay un objeto para diseñar en el ámbito de las artes escénicas, ya que este proceso y objeto se funden en un concepto de límites difusos. Yendo un poco más lejos, el objeto de diseño es inherente a la puesta en escena de un espectáculo (el objetivo o producto final del proceso de diseño). Entonces, ¿qué es la puesta en escena y quién es responsable de ella, el/la director/a o los/las diseñadores/as?

Para esto se recurre a una serie de conceptos o definiciones significativas para el investigador, pertinentes a este trabajo y leídas a lo largo del proceso de formación. Puesta en escena, distintos autores, similares conceptos (transcripción del ensayo *Disquisiciones sobre la puesta en escena*, de Angel Quintela).

“La noción de puesta en escena es reciente: aparece a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque el uso de la palabra se remonte a 1820. Es en esa época cuando el director de escena se convierte en el responsable oficial del ordenamiento del espectáculo” (Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*).

A. Appia: La puesta en escena consiste en trasponer la escritura dramática del texto en una escritura escénica. La puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo.

Ricardo Bartís: **El director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos, de aquello que se produce en el escenario.** Es el que intenta generar el ritmo, no lo digo de manera únicamente musical, sino del ritmo como idea teatral; las combinatorias entre el tiempo y el espacio y, en particular, las relaciones que conciernen al lenguaje de la actuación. Por otro lado, formula o plantea un campo de ideas, ya sea en relación a un texto, a una novela... y propone tomar caminos laterales, indirectos y multiplicar esas ideas. A su vez, es bueno aclarar que los rebotes dan otras ideas, pero, por sobre todo, el director produce materialidad escénica.

V. Meyerhold: Un director debe saber leer correctamente la obra que se propone montar. Aunque esto no es suficiente. También debe saber construir en su imaginación lo que llamamos “el piso de la obra” (...).

En la puesta en escena, coexisten otros lenguajes artísticos. Ellos son, fundamentalmente, tres: la literatura, la plástica y la música, que nos remiten al plano de la dramaturgia, a lo visual y a lo sonoro. Estos son lenguajes intervinientes y constitutivos. Es por eso que la puesta en escena es un híbrido, **no se puede descomponer en estos tres elementos**, destaca Rubén Szuchmacher.

Las definiciones sobre puesta en escena, de los autores antes expuestos como referencia, abundan en conceptos similares y resultan algo así como la conjunción virtuosa de todos los elementos de la obra de teatro o el espectáculo. En algunos se observa un mayor apego a lo que escribió el autor y en otros casos una mayor libertad respecto de lo escrito. La escenografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, o la música, para ser parte de la puesta en escena, deben estar expuestos a la mirada de los otros. Es decir, vaya la redundancia, puestos en la escena. Siendo esto responsabilidad del director, aunque el diseño de cada elemento haya sido hecho por otra persona. A veces hay espectáculos que requieren diseños ocultos a la mirada del espectador, fuera de la puesta en escena y, al mismo tiempo, necesarios para el espectáculo (artefactos desde el que deban aparecer, o extraerse cosas o personas, bolsillos especiales para el guardado de elementos durante la escena, artefactos de iluminación, etcétera), de este diseño oculto a la mirada también es responsable el director, ya que todo lo diseñado termina siendo puesta en escena.

A partir de lo expuesto, aparecen los primeros interrogantes que darán inicio a las preguntas más jugosas. En el NEA, al menos en esta microrregión, es el director el responsable absoluto de su espectáculo. Y al mismo tiempo es quien toma todas las decisiones respecto de los diseños por incluir en una puesta en escena.

¿Por qué sucede esto? ¿Dónde están los diseñadores de cada rubro? ¿Cómo se resuelven los diseños cuando el director no sabe o no alcanza a comprender ciertos de sus aspectos?

¿Cómo se aborda el diseño?

La región NEA, más aún en la microrregión de referencia, si bien está constituida por diferentes realidades históricas y sociopolíticas, tienen algo que comparten entre sus provincias integrantes. Esto que comparten es la lejanía con las

expresiones culturales de vanguardia y los adelantos técnico-tecnológicos. Debido a esto, se plantean tres similitudes respecto al abordaje (o no) del diseño, que son producto de **la formación**, de los responsables del quehacer; **la concepción** en sí de los procesos creativos y **los sistemas de producción** (aspecto económico).

He aquí que se repite, al menos en los directores con mayor antigüedad, una característica: “ellos hacen todo”, son directores *multitasking*, como se diría en los tiempos actuales. Dicho así, estos directores se proponen desde un primer momento diseñar y resolver todos los aspectos del diseño de su espectáculo, sin concebirse como tales (diseñadores). Esto sucede a partir de tener o contar con pequeñas nociones al respecto, o simplemente dejando libradas las situaciones a resoluciones que se abordan desde la experiencia.

Hay directores que fueron formados en antiguos talleres de teatro y es allí donde se aprende a resolver todo. El taller de teatro (sus docentes o directores) hacen sus escenografías, montaje, puesta de luces, deciden maquillajes y consiguen vestuarios, etcétera. De manera colectiva se deciden los diseños, como sus concreciones. Un director formado allí se sentirá más capacitado para encarar múltiples diseños a la par de la dirección. Y es aquí donde algunos aportarán buenos resultados y otros únicamente serán capaces de resolver unas pocas situaciones. Y corresponde a decisiones personales y económicas recurrir o contratar a un diseñador experto.

Sucede que al ir por el segundo camino se encuentra frente a dos condicionantes nuevos: lo económico y lo formativo. En la región no es sino hasta entrados los 2000 que se institucionalizó la formación teatral, y, aun así, esta queda limitada a los aspectos docentes y actorales. No existe una formación específica en los roles de diseño o dirección, y quedan librados estos a los deseos, curiosidades, posibilidades y necesidades de quienes quieran formarse en estas áreas, a veces teniendo que irse a estudiar fuera de sus lugares de origen y volver después, o simplemente ser una especie de autodidactas, aprovechando capacitaciones esporádicas de organismos oficiales y sometiéndose a las pruebas y errores propios de la experiencia misma del hacer.

Sorteado el aspecto formativo, queda finalmente el económico. Todo trabajo vale su remuneración; en otras palabras, trabajar con diseñadores es un costo que la producción del espectáculo debe estar dispuesta a afrontar. Acá nuevamente se vuelve al principio: para qué afrontar un gasto que puede ser resuelto desde la experiencia o el conocimiento del director formado en ese “hacer todo”.

En definitiva, ¿cómo se trabaja sin límites presupuestarios?

Una primera respuesta lógica sería recurrir a los mejores para cada aspecto creativo, aprovechando algunos casos para aprender de su hacer y sus experiencias, dentro del mismo proceso de creación compartido. La respuesta parece satisfactoria. Luego, una reflexión más amplia hace tambalear esta creencia.

Habiendo encontrado una dinámica de trabajo que extrae lo más provechoso del contexto en que se encuentra (personas, materiales, el espacio de trabajo/ ensayo mismo), ¿por qué habría de modificarse a los simples efectos de cumplir con los cánones económicos? La respuesta de algún modo se modifica: sin límites presupuestarios tal vez no se recurra a diseñadores externos, o que no pertenezcan al quehacer diario del entorno de cada director. Esto sería salirse de uno mismo, de sus genes de creación, y no es acaso eso la máxima aspiración del artista, el saberse propio a su arte (espectáculo), el poder ser reconocido en él. Más dinero no implica un cambio de concepción. El aspecto formativo que conllevaba trabajar con “los mejores” vuelve a ser parte de una capacitación a cargo de un organismo oficial o de intereses particulares.

EXPERIENCIAS SOBRE UN MODO DE ABORDAJE: LA IMAGEN

A modo de ejemplo, se extraen dos experiencias que surgieron a partir de las diversas entrevistas. Tal vez por ser uno de los modos de diseñar más repetidos, al escuchar a los protagonistas, aparece el ítem: el abordaje desde la imagen.

En el primer caso, los diseños de espacio, escenografía, sonido e iluminación estuvieron a cargo del director, y los vestuarios le correspondieron a cada actor, prácticas estas muy repetidas en el hacer de la región.

El autor (del texto) eligió la intertextualidad y la parodia genérica como estrategias de construcción dramáticas para volcar sobre la escena los enredos sentimentales en los que se ven envueltos los personajes (graciosos, justamente por la intertextualidad referida). “Lejos de proponer una unidad globalizante, esto crea una totalidad abierta y dispersa que elude un sistema de jerarquías. Mediante el recurso de la superposición, simultaneidad y fragmentación dialógica (imagen a.), el autor grafica el movimiento centrífugo de la pieza: en el marco de una oficina pública desordenada, los personajes confunden casos policiales con películas,

disertan acerca de qué significa matar, resuelven asuntos familiares a través de conversaciones telefónicas y efectúan acusaciones cruzadas. Esto da como resultado la más exasperante banalidad cotidiana contaminando lo ‘trascendente’” (Florencia Heredia. *Daulte Teatro* tomo 2. Ediciones Corregidor).

Para la representación de esta intertextualidad, se basó en una “Idea de Puesta”, o en lo que Víctor Arrojo llama el “Percepto Discursivo”, que fue enunciado de la siguiente manera: “En el laberinto de los que quieren lo mejor para los que quieren lo mejor, inevitablemente nos perdemos emocionalmente”.

De este percepto discursivo se desprenden elementos que interesan particularmente para volcar en el espectáculo. La materialidad escenográfica se representará en una oficina pública desordenada y atestada de papeles sobre los escritorios, computadoras, elementos de librería, expedientes, escritorios y sillas comprimiendo la escena (imagen b) y acentuado esto con la iluminación que generará claros y oscuros, potenciando la idea de laberinto en el cual nos perdemos emocionalmente.

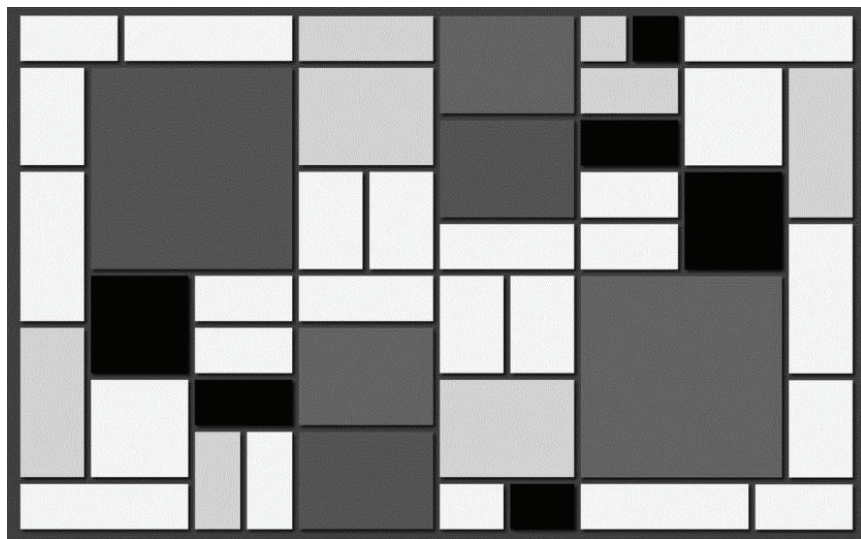


Imagen a: Neoplasticismo; Piet Mondrian.

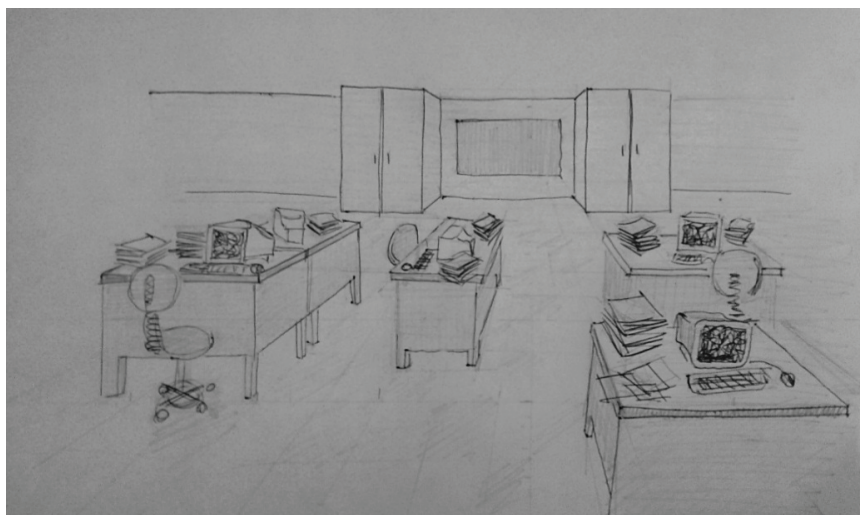


Imagen b: Diseño de Escenografía y espacio – Arq. Gustavo Benítez.

En el segundo ejemplo tomado, el director tiene una imagen (o varias) que asocia tras la lectura del texto. Esta imagen se traduce en directivas a los diseñadores de iluminación y espacio y nuevamente es el vestuario el que queda a cargo de los actores, previo visto bueno del director.

No importa tanto el contenido diegético narrativo que pueda tener la imagen en sí, sino el clima que esta transmite. Simon Stalenhag trabaja con una estética en la que mezcla elementos tecnológicos de los 80, iconografía de este tiempo, con ciencia ficción. Con esos elementos construye universos donde hay algún elemento tecnológico muy extraño, robots, estructuras, máquinas de guerra, en paisajes extremadamente cotidianos. Los que dan una imagen muy realista de los 2000 o la actualidad, como, por ejemplo, el estacionamiento de un minimercado (imagen c), una ruta o autopista, un parque de diversiones, un campo.

S. Stalenhag trabaja con una paleta de colores que, por lo general, tiende hacia lo frío. Lo que genera un clima de extrañeza que se produce por el contraste o superposición de estos elementos. Esta extrañeza (según el director) se asocia al texto no porque este posea una mención a estos objetos tecnológicos en sí, sino porque plantea un universo que se supone similar al nuestro. Vale decir, realista, pero con elementos extraños, como la presencia de un virus y la posibilidad de una solución final que tiene que ver con el suicidio asistido para los que tienen el virus.

Se trata de imaginar cómo sería hoy una situación de ese estilo. Plantear un corrimiento de la cotidianeidad o realidad a partir de la introducción de uno o dos elementos que generen esa extrañeza. Interesa (al momento de trabajar y diseñar los dispositivos) tratar de replicar el clima de frialdad, soledad y abandono que se ven en las imágenes de S. Stalenhag. La idea es tratar de vincular eso no solamente con el universo ficcional, sino también con el estado de ánimo de los personajes.

En este caso, esa imagen se traduce e inunda todos los aspectos del diseño, desde las decisiones de puesta (imagen d), la música, los registros actorales hasta la publicidad del espectáculo mismo (imagen e).



Imagen c: dibujo de Simon Skalenhag.



Imagen d: Diseño espacial e iluminación. Obra CANGREJAL – Milton Rosés y Gastón Alexis.



Imagen e: Plóter de publicidad Obra CANGREJAL.

EL DISEÑADOR ESCÉNICO IDEAL

La labor del diseñador escénico es siempre creativa y es posible determinar el principio, mas no el fin de sus responsabilidades y deberes. Pero ante todo, es indispensable combatir la falta de oficio y profesionalización, o, en igual medida, la ausencia de formación.

El diseñador escénico debería saber dibujar, dominar la perspectiva y las proyecciones. Tener conocimientos de óptica, de física, de geometría, de adhesivos químicos, de electricidad, de artes industriales y decorativas. Debería tener una formación cultural amplia para abarcar todos los campos y tener la sensibilidad de un artista. Elementos indispensables para crear un mundo que, si bien entra en la fantasía de los ojos del espectador, no se aparta de la realidad concreta.

El director es el responsable de la concreción de la puesta en escena y es quien se ocupa de otorgarle sentido o justificación, creando el movimiento escénico, cuidando a los actores y conduciendo el tiempo de la obra. El director de la obra es quien establece las PREMISAS sobre las cuales el DISEÑADOR ESCÉNICO trabajará. Mientras que el diseñador escénico se debe ocupar de TODO lo inherente a lo estético: espacio, luz, sonido, vestuario, maquillaje o caracterizaciones, escenografía, utilería, etc.

Al inicio de todo proyecto se debe analizar en profundidad el texto o tema para representar. El director debe poder elaborar un **CONCEPTO DRAMÁTICO** que luego pueda transferir al **DISEÑADOR** para que este desarrolle un **CONCEPTO PLÁSTICO**. Este debe hablar con el director todo lo relativo a la puesta, resolver problemas y situaciones y representar mediante diseños, planos, modelos, e imágenes todo lo concebido e imaginado. En resumen, colaborar con el director, contribuyendo a inventar puestas en escena (¡OJO! NO es un “inventar” vulgar de la puesta en escena, sino **HALLAR LA ESCENA** para ese proyecto específico) haciendo todo lo que esté a su alcance para que se pueda representar aquello que se quiere expresar.

EXTRACCIONES DE FRAGMENTOS DE LAS ENTREVISTAS A MODO DE APUNTES

El vestuario se confecciona, se realiza, no se compra.

El vestuario cuesta verlo, por falta de práctica.

Vestuario es el diseño que en su mayoría no se tiene en cuenta.

A partir de algunos “lineamientos estéticos”, se le da indicaciones de una paleta de colores al que se encarga del vestuario, o a otro con mayor conocimiento.

En el tema vestuario, si es algo que no puedo resolver, llamo a un especialista.

El vestuario se piensa, no se diseña, porque el actor ya viene vestido. El vestuario es un complemento de la actuación del actor. No se hacen obras con un vestuario específico.

El vestuario se trae de afuera, viene cargado de su propia teatralidad, de igual modo sucede con el resto de los elementos (objetos).

Carlos Ramos, diseñador del Carnaval y del Teatro Vera, se hacía cargo de todos los vestuarios y escenografías en los 80 y los 90.

La escenografía, por el contexto en que vivimos, debe ser funcional al espectáculo y transportable para poder cumplir con las condiciones de gira.

Reciclaje de escenografía.

A partir de la idea de lo que quiero montar, se construye teniendo en cuenta el límite económico.

La lectura del texto genera imágenes sensoriales. Todos los aspectos del diseño están vinculados en una unidad estética (lineamientos estéticos). Esto se verifica en el ensayo y es allí donde aparece la necesidad, o no, de un especialista. Al diseño se lo pone a prueba en el ensayo, es en ese momento cuando se toma la decisión final.

Llegar al ensayo con preconceptos estéticos: música, imágenes visuales (fotos, videos) o también un ejercicio particular. Estas imágenes no son disparadores para el diseño, se convierten en directivas de construcción.

Al inicio tengo una imagen visual y una música, esto se va complejizando y completando a lo largo de los ensayos. Si la imagen no aparece, se descarta la obra.

La imagen de la obra viene toda junta, es una unidad, luego se concretiza.

De algo claro (un precepto, según Víctor Arrojo), se desprende todo lo otro (los diseños).

El espacio, su materialidad, termina definiendo la idea. Esto es paralelo al diseño del espectáculo.

Una idea de texto provoca la búsqueda, inunda el proyecto y define el espectáculo (vestuario, espacio, luz y música, su estética en general).

Para otros proyectos, existen otras variables.

Lo económico influye en lo creativo.

No se puede recurrir a los oficios (carpinteros, herreros, etcétera) porque no hay especialistas creativos. No es lo mismo una modista social que una modista artística. Cuando se encuentra una que te resuelva los inconvenientes del vestuario teatral, se la convoca siempre.

Especialista es alguien que conoce el material y lo usa de “otra forma”.

Luz y sonido surgen a partir de ir leyendo el texto. Se imagina ambientes y climas que luego se adaptan a la lectura de la escena.

La luz es un lenguaje que complementa al actor.

El diseño de luces es lo que más me gusta, y, al mismo tiempo, es lo que más delegué.

La luz es lo que acompaña la narración; si hay que explicarlo, el diseño no funciona.

El director es el responsable absoluto de la puesta en escena.

El director tiene la última palabra, es el primer responsable del espectáculo.

El diseñador busca; el director define.

No delego por desconfianza. A veces se consulta a alguien con quien se comparten criterios artísticos.

Se dialoga con el especialista, sin ideas preconcebidas, pero solo en el caso de que elija delegar un diseño.

No me desvinculo por completo de los diseños porque es algo que me gusta.

No hay especialistas, o no los conozco.

Diseño todo porque es lo que tengo que hacer para encargarme de lo que más me gusta, que es la dirección de actores.

Cuando delego, es porque no sé.

Formación, concepción y sistemas de producción.

CONCLUSIÓN

Las diversas apreciaciones personales o teóricas de los entrevistados, o surgidas de las experiencias prácticas acerca de los modos de abordaje del diseño en la microrregión Corrientes-Resistencia, no son para nada novedosas. El diseño merece un espacio de reflexión más profundo, más allá del lugar de trabajo, desde su concepción misma.

Es así que los aspectos de formación, concepción y económicos (sistema de producción), terminan siendo, por el momento, determinantes y compartidos a la hora de llevar adelante los procesos de diseño en la microrregión.

El diseño se toma, en ocasiones, como un gasto, un punto al cual no darle la importancia requerida, o tal vez porque se desprecian sus posibilidades de comunicación, o se desconocen sus valores semióticos. Este es el caso de los diseños de vestuario, maquillaje y sonido. En otras ocasiones, los diseños de espacio, escenografía o iluminación se toman como algo resuelto desde la experiencia, o por obligación o costumbre.

Lo que se aprecia como uniforme es el abordaje del diseño. Ya no se trata de repetir “lo que está escrito”. Lo que se observa es que se va rompiendo el texto-dependencia, la dramaturgia de dirección avanza y el diseño debería hacerlo a la par.

En cuanto al diseño desde la imagen, esta surge de la lectura del texto, desde la lectura del espacio de trabajo, o desde el material humano con el que se cuenta al momento de encarar un proceso de espectáculo. La imagen inunda el proceso creativo, y desde allí le caben las posibilidades al diseñador, según la concepción que el director (máximo responsable del espectáculo) tenga en este aspecto y según las posibilidades económicas del proyecto.

Es para este paso que él/la, o los diseñadores/ras deberían estar preparados o formados. Listos para tomar su lugar en el proceso creativo, generando nuevos espacios de trabajo, afianzando con el quehacer la confianza sobre ellos y la necesidad de su existencia, abriendo el camino a nuevos diseñadores.

REFLEXIONES SOBRE UN MÉTODO DE TRABAJO

El director y los diseñadores y espectadores profesionales capturan situaciones, registran sensaciones para luego ponerlas a prueba y comprobar si resisten nuevos entramados de ficción. En dicho sentido, el territorio de sensorialidad debe ser casi “obsesivo” con el fin de ofrecer materiales peculiares en los que investigar. Por caso, ideas recurrentes, imágenes que persisten al paso del tiempo, sueños que se mantienen en el terreno de lo vívido, registros de la infancia, tanto como nuevas experiencias en permanente de-construcción. Para ello, el director y el diseñador han de entrenar y extender su universo cultural permanentemente, no solo en lo

que respecta a su actividad diaria. La lectura, la música, la pintura y el cine, entre otros, entrenan la imaginación, pues son esencia pura y hacen trabajar la cabeza, el pensamiento.

En el proceso creativo (que no es otra cosa que un trabajo de investigación), se comienza generalmente por premisas simples, a través de ejercicios o preguntas y repetición, que luego se irán complejizando y enriqueciendo con detalles y particularidades. Generalmente al final del proceso no quedan rastros de aquel inicio. Muchas veces el puntapié es tan solo eso, un deseo de contar. En la escena, lentamente se configura un tejido hecho con retazos seleccionados por su calidad dramática. En el diseño, la sustancia cobra forma, no necesariamente desde el sentido morfológico hacia los demás, sino que se va definiendo desde lo material y concreto.

“Lo creativo se hace presente en los ensayos, cuando se busca sin saber lo que se busca. El cuerpo se asocia (con el otro, con el texto, con el espacio) y la mirada asocia, multiplica sentidos; el hombre produce signos, el cuerpo y la cabeza (del actor, director y diseñador) replica sensaciones”. Susana Torres Molina. *Apuntes sobre el proceso creador*.

Abundan las múltiples versiones sobre un hecho y la mirada se agudiza. Como director o diseñador se proponen orillas, fisuras, mirada oblicua, desobediencia y rebeldía, puesta en crisis de los valores, rupturas de la territorialidad de lo convencional para surgir con vigor a un nuevo hecho escénico, propio, único. El interés no ha de estar focalizado en revelar “la verdad” ni la versión original, porque desde el vamos entendemos que la realidad es una interpretación subjetiva. Y en casos, caprichosa de cada uno, de una manera intuitiva, experimental de producir un hecho teatral con lenguaje propio y signos multiplicadores de identificaciones, propiciando nuevos interrogantes, sobre todo al espectador.

“Al creador no le corresponde dar respuestas ni sacar conclusiones. En todo caso, si quiere ser de alguna utilidad, puede ayudar a crear nuevos interrogantes, más inquietudes, más incertidumbre”. Susana Torres Molina. *Apuntes sobre el proceso creador*.

La puesta en escena se tendrá como la puesta en práctica del dejarse ver para reconocerse. Pues independientemente del método o punto de partida (semántico, sintáctico o morfológico), algo del creador estará allí (ética, moral, estética, racional

o emocionalmente). Claro que esto sucede siempre y cuando se privilegie la profundización del proceso, no pudiendo ver la obra como una suma de piezas, o una simple compaginación, sino como algo que emite signos de vida, donde las relaciones de necesidad (registro actoral, escenografía y espacio o dispositivo escénico, luz, sonido y texto) tornen imposible separar el *cómo* del *porqué*.

En los diversos aspectos que hacen a la producción de un hecho teatral, es de destacar la importancia de ser consciente del nivel sensorial en que se está trabajando. El espectáculo puede estar apenas estimulando un nivel de percepción literal, de comprensión unívoca, obvia. O también puede ser tan hermético que resulte indescifrable. El desafío está en trabajar sobre varios planos simultáneos, desde lo literal hasta lo metafórico, para que cualquier espectador pueda identificarse en algún nivel. En palabras de Javier Daulte “un teatro no para todos, sino para cualquiera”.

El director teatral y el diseñador deben tener entrenada una mirada al detalle, pues es allí donde radica el secreto y la ficción impone realidad, no a la inversa. El caos es el inicio. El acto creativo pone en primer plano algo que antes no estaba, pero que fue concebido en sus universos personales, en su imaginación, y para hacerlo posible es necesario atravesar lo confuso, lo inasible, no paralizarse ante la posibilidad del fracaso, pues en un momento el rompecabezas comenzará a armarse, las piezas asombrosamente encajarán con fluidez, mostrando signos inesperados. Articulados.

“Nada que sea directo, rápido y cómodo puede ser interesante”. Susana Torres Molina. *Apuntes sobre el proceso creativo*.

Respecto a la sistematización o método para escribir sobre la escena, tanto sea como director o diseñador de un espacio, incluso como autor o actor, se necesita aprender una técnica para luego olvidarla, superarla, hacerla trizas, discutir y discurrir con ella, ir más allá. Es fundamental familiarizarse con las herramientas, las teorías y conceptos. Asimilar con el cuerpo y la mirada los imprevistos, cambios bruscos, quiebres insólitos. Ser capaces de crear o ver nexos, ligazones entre situaciones “aparentemente ilógicas” al mundo real, alternativas impensadas, pero coherentes al mundo ficcional, propio del universo al que pertenecen, y, por esta razón, con un peso asombroso.

BIBLIOGRAFÍA

Disquisiciones sobre la puesta en escena de Angel Quintela. El NEA escribe ensayos 2011, volumen 2. Editorial Creativa. Misiones, Argentina. 2012

Cuadernos de Picadero Cuaderno N.º 13 *Ida y vuelta. Programa de transferencias. Becarios del INT - Buenos Aires*. Editorial Inteatro.

Lenguajes Escénicos Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. 1a. Ed. Bs. As., Prometeo Libros, 2006.

¿Qué es el diseño? Apunte de clase seminario de Teatralidad en el NEA con el Maestro Dante Cena, Corrientes, 2004.

LECTURA AGREGADA

Cuadernos de Picadero Cuaderno N.º 1 *Dirección teatral. Seis creadores y un lenguaje común*. Editorial Inteatro.

Saulo Benavente. Escritos sobre escenografía de Cora Roca. Colección Estudios Teatrales. INTeatro, Buenos Aires, Argentina. 2013.

La poética del espacio de Gastón Bachelart. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, D. F. 2012.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA PARA AMPLIAR

La escenografía: cine y arquitectura, Santiago Vila, Ed. Cátedra, 1997.

La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico, Gastón Breyer, 1a Ed. Bs. As., Infinito, 2005.

Cuadernos Picadero N.º 4 - *Espacio Escénico*, Bs. As. Ed. Instituto Nacional del Teatro, 2005.

La preparación del director - Siete ensayos sobre teatro y arte, de Anne Bogart. Ediciones Alba, mayo 2008. España.

**EL DISEÑO DEL ESPACIO
ESCÉNICO EN TUCUMÁN:
LAS PROPUESTAS
FORMATIVAS DE
LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DE TUCUMÁN**



**Claudio Sebastián Fernández
María Graciela Lombana**

EL DISEÑO DEL ESPACIO ESCÉNICO EN TUCUMÁN: LAS PROPUESTAS FORMATIVAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

Claudio Sebastián Fernández

(Región NOA)

Actor, docente e investigador teatral, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán con los títulos de Doctor en Humanidades (Área Artes Escénicas) y de Licenciado en Teatro. Participa en el ámbito del teatro tucumano desde 1998, en diversas puestas como actor y como director. Últimamente desempeña el rol de Director Residente del espectáculo *Tina, el rumor de una Nación*, perteneciente al Ente Autárquico Teatro Mercedes Sosa. Es Investigador categoría 3 según el Ministerio de Educación de la Nación y Co-director del proyecto P.I.U.N.T 2017 *Teatralidades de la memoria* (Categoría B) dirigido por la Dra. Rossana Nofal (UNT/CONICET). Actualmente coordina la Diplomatura en Puesta en Escena ofrecida por el Instituto Nacional del Teatro y la Facultad de Artes.

María Graciela Lombana

(Región NOA)

Inicio laboral en publicidad y diseño de stands en los '80. Obtiene el título de arquitecta por la UNT en 1989 y de doctora en medio ambiente visual e iluminación eficiente por la UNT en el 2016. Es docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo desde 1986 a la fecha; actualmente ocupa el cargo de directora del Instituto de Morfología Arquitectónica (FAU-UNT). También dirige la carrera de Técnico Universitario en Diseño de Indumentaria y Textil (FAU-UNT). Posee dos especialidades, en ordenación del territorio y en iluminación (Univ. Politécnica de Valencia y UNT). Actualmente forma parte del staff de profesores de la Diplomatura en Puesta en Escena ofrecida por el Instituto Nacional del Teatro y la Facultad de Artes.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de las Artes Escénicas en nuestro país ha alcanzado niveles de profesionalización considerables, al punto de destacarse internacionalmente junto a otros polos del mundo. No obstante, podemos sostener que este desarrollo no se ha producido de modo homogéneo en todo el territorio nacional. La aparición de la formación teatral, dancística, musical y del diseño espacial en las universidades nacionales ha sido, entre otros, un factor fundamental para dicho proceso. En especial, en el mal llamado “interior” del país. Regiones teatrales no metropolitanas, alejadas de los centros de producción con mayores recursos económicos, en donde las casas de altos estudios estatales posibilitaron la circulación de conocimientos disciplinares, propiciando ámbitos para la experimentación escénica, la docencia y la investigación. Provincias que cuentan con carreras universitarias afines al campo espectacular han alcanzado niveles de calidad muy relevantes en su producción escénica, aún sin contar con industrias culturales consolidadas a nivel local.

Aunque Tucumán no contaba hasta el 2015 con trayectos sistemáticos de formación interdisciplinaria dedicados al diseño de la espacialidad escénica, en la provincia han surgido importantes directores/as, escenógrafos/as y técnicos/as escénicos que previamente no habían podido acceder a una formación específica.

La Universidad Nacional de Tucumán ofrece, desde los primeros años de la posdictadura, carreras de grado y pregrado en Artes Escénicas, con eje en la formación de actores/actrices teatrales, bailarines/as, cantantes, músicos/as, etcétera. Pero carecía de una carrera de formación de diseñadores escénicos, la que, como se especificó, recién se inició en 2015.

Esta situación nos lleva a considerar necesario indagar en los antecedentes de formación más significativos, que pueden rastrearse en los programas de estudio que se formalizaron recientemente en la provincia, cuyo marco es el universitario y en el que se ubican la Tecnicatura Universitaria en Diseño del Espacio Escénico (2015) y la Especialización en Diseño de la Espacialidad Escénica (2020), dirigida por la Dra. Arq. María Lombana y codirigida por mí, cuya unidad académica es la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNT (Universidad Nacional de Tucumán)¹.

1 - Cabe aclararse que ninguno de estos trayectos ha sido implementado a la fecha por cuestiones que explicitaremos más adelante.

El presente trabajo se propone como un recorrido por las experiencias de formación universitarias que han confluído en modos más o menos directos, en la oferta académica vigente de la UNT y que se evidencia por medio de marcas identificables en los documentos curriculares. En consecuencia, retomaremos las experiencias más significativas desde fines de los años cincuenta hasta la posdictadura, para entonces abordar los trabajos de la cátedra Percepción y Diagramación Escénica, de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes - UNT), la propuesta de Ricardo Salim en su materia electiva Diseño del Espacio Escénico (Facultad de Arquitectura y U. - UNT), el trabajo de María Lombana sobre arquitectura efímera (Facultad de Arquitectura y U. - UNT), la propuesta de Diseño de Iluminación Escénica, generada por 'Oli' Alonso en el marco de la Especialización en Medio Ambiente Visual e Iluminación Eficiente y Maestría en Luminotecnia (Facultad de Ciencias Exactas y Tecnología), y las experiencias en la Tecnicatura en Diseño de Indumentaria y Textil (Facultad de Arquitectura y Urbanismo). Estos trayectos y el capital humano que suponen posibilitaron la articulación de los distintos campos del saber, dentro de los caminos de formación aprobados en los últimos años.

Consideramos que todo plan de estudios está inscripto en una temporalidad compleja, en el cruce de experiencias pasadas con el horizonte de expectativas con el cual un colectivo de personas imagina futuros posibles. La provincia de Tucumán, con su permanente irradiación a todo el NOA, se encuentra en el punto de inflexión, en el que el trabajo sostenido en el pasado por hombres y mujeres del campo artístico-cultural logra sistematizarse en el contexto universitario y, en algunos casos, sostenerse a partir de segundas generaciones que toman el legado y lo proyectan hacia una escena por-venir. El espíritu de este escrito es otorgar el merecido reconocimiento a quienes trabajaron y aún hoy trabajan en pos de otorgarle al diseño escénico su justa gravitación en el campo de la formación y la producción teatral.

LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA DE DISEÑADORES DEL ESPACIO ESCÉNICO: UNA BREVE RETROSPECTIVA

Son múltiples las influencias que la universidad ha ejercido en el campo teatral tucumano, desde la organización de sus fuerzas productivas y posterior consolidación como tal (Tossi, 2011), hasta nuestros días. La universidad dio lugar al teatro desde sus cátedras y aulas escolares, mucho antes de lograr formalizar

programas de estudios, con vistas a la profesionalización de los hacedores teatrales. En este último aspecto se centrará nuestra atención en este escrito.

Si nos remontamos a abril de 1958, podemos advertir que, por entonces, se habían logrado mancomunar esfuerzos entre distintas unidades académicas de la UNT, para dar lugar al Primer Seminario de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, dirigido por Alberto Rodríguez Muñoz (Res. N.º 159-258-958 Honorable Consejo Superior). Este seminario se abocó a la formación actoral, principalmente, en las dependencias de la Facultad de Filosofía y Letras y en paralelo se implementó un taller de escenografía, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, a cargo del destacado escenógrafo Luis Diego Pedreira. El arquitecto y escenógrafo Alberto Lombana, asistente a este taller, dice en una entrevista:

En ese entonces Filosofía y Letras y Arquitectura funcionaban en el mismo predio. Compartíamos el bar, el salón de actos, y los decanos de ambas facultades se unieron para llevar a cabo este proyecto que tenía como objeto al teatro (...) Recibíamos práctica de taller, nos daban teóricas y prácticas y a lo largo del desarrollo fuimos quedando solo unos pocos (Terraf en Tossi, 2009: 139-140).

Los primeros meses del seminario tuvieron tanto éxito de concurrencia y tan buena acogida institucional que Rodríguez Muñoz convocó para mediados de ese mismo año al Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, el que funcionó en paralelo con el Seminario (Tossi, 2011: 94). Ambas actividades, sin dudas, revelan la fuerte decisión política hacia una modernización de la cultura a nivel local, en donde la universidad asumía su parte de la responsabilidad.

Este seminario concluyó en marzo de 1959 con la puesta de *El Abanico*, de Carlo Goldoni, en donde Rodríguez Muñoz, Pedreira y otros profesionales se aplicaron al montaje de la obra con los asistentes del seminario. El evento se transformó en un hito de la vida teatral de Tucumán y derivó nada menos que en la creación del Elenco Estable de la Provincia (abril de 1959, hasta nuestros días), el cual absorbió a gran parte de los/as estudiantes del seminario y cuya primera puesta en escena —*El casamiento*, de Nicolás Gogol (Terraf en Tossi, 2009: 150)— estuvo dirigida por el mismo Rodríguez Muñoz.

Este proceso retoma su continuidad en el ámbito universitario, en 1964, con los cursos de Teatro sistematizados, dependientes del Departamento de Extensión, luego de varios años de reclamos de los teatristas independientes, ante el silencio

posterior a los vibrantes acontecimientos de 1958-1959. Para estos cursos se aprovechó la llegada de Boyce Díaz Ulloque a la provincia para dirigir el Teatro Estable, y se lo contrató para que dictase los contenidos vinculados a la Técnica Teatral, junto con Martha Forté, que se abocaría al área de la Expresión Corporal. Junto a ellos estaba Mabel Castillejo en Foniatría y Alberto Lombana que dictó Escenografía; mientras que el área de Historia del Teatro estaría a cargo de distintos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras (Tossi, 2011: 320).

El arquitecto Ricardo Salim, uno de los inscriptos en el curso de escenografía, relata su experiencia y detalla sus primeros pasos en la materia:

En el año 1963 me inscribo para estudiar Arquitectura. Yo tenía 18 años. En el 64 mi hermano me dice que lo acompañe a presentarse en los cursos de Arte Dramático, que se dictaban detrás del teatro San Martín, y ahí mismo yo ingresé a estudiar escenografía con Alberto Lombana. A Alberto lo conocía. Había trabajado como dibujante en su estudio haciendo publicidad. Para desarrollar los trabajos Boyce armaba grupos integrados por un estudiante de dirección, otro de escenografía y varios de actuación. Así íbamos haciendo los prácticos. De los casi 300 que se inscribieron el primer año, quedamos 10 o 12. El segundo año se inscribieron alrededor de 800 y también quedó un número parecido (...) Así fui haciendo mi formación en escenografía, en simultáneo con Arquitectura. Incluso, en el 66, yo estaba en tercer año de arquitectura y empecé a trabajar en diseño integral (escenografía, vestuario e iluminación) de las puestas del Ballet Estable de la Provincia y de otros directores que me convocaban (Salim. Entrevista febrero de 2021).

Estos cursos se dictaron solo por dos años, a pesar de que la Comisión Asesora interviniente en el área de Extensión Universitaria había formalizado un plan de estudios para la creación de la Escuela Universitaria de Arte Dramático (EUAD), el cual no llegó nunca a ser implementado por razones de índole presupuestarias y de infraestructura. Es así que el Teatro Universitario se reconvirtió en un equipo de producción teatral, con Boyce Díaz Ulloque como director y Alberto Lombana como escenógrafo durante muchos años, hasta que este último fue contratado por el Teatro Estable, y dejó entonces en su lugar a Ricardo Salim. El elenco pasó a estar integrado por muchos de los asistentes a los cursos: Ricardo Salim, Norah Castaldo, Alicia López Vera, entre otros/as.

Esta etapa tiene su continuidad en el aspecto formativo que aquí nos convoca, recién en posdictadura, junto con la creación en 1984 de la Escuela de Teatro,

dependiente del Departamento de Artes de la UNT, la que en 1987 conformará la —hasta hoy vigente— Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes. A partir de entonces son dos cátedras universitarias las que se dedican a la formación en la materia: Percepción y Diagramación Escénica, a cargo del arquitecto Carlos Malcún (hoy la dicta la esp. Ana Eustacchio) en la mencionada Licenciatura en Teatro, y la cátedra optativa Diseño del Espacio Escénico, a cargo de Ricardo Salim, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. En el nivel de posgrado, a partir del año 2000, Humberto ‘Oli’ Alonso ofrece cursos y talleres periódicos de iluminación escénica. En 2010 comenzaron a incorporarse nuevas miradas sobre el diseño escénico, las que intervienen y profundizan sobre el campo del vestuario, las arquitecturas efímeras y las problemáticas de la formación universitaria de profesionales de la escena.

A continuación, desarrollaremos someramente esas experiencias que confluyen en los dos trayectos formativos que mencionamos en la introducción del presente trabajo.

ACTORES QUE DISEÑAN: LA PROPUESTA DE LA CÁTEDRA PERCEPCIÓN Y DIAGRAMACIÓN ESCÉNICA DE LA LICENCIATURA EN TEATRO (FACULTAD DE ARTES – UNT)

Con el retorno de la democracia en la Argentina, en 1983, la UNT retoma la agenda que había quedado interrumpida con el último golpe de Estado y se decide a implementar una formación sistemática de actores en el ámbito de lo que entonces era el Departamento de Artes². Retomando de esta manera las experiencias del Teatro Universitario, desmantelado hacia 1979, y el Conservatorio Provincial de Artes Dramático, cerrado por el gobierno de facto en 1976.

El plan de estudios correspondiente a la formación del actor tomó el modelo de lo que era el Instituto de Teatro de la UBA, que funcionó entre el 60 y el 66, y que contaba con un curso de actuación, otro de expresión corporal y otro de técnicas vocales, y se complementaba con un seminario de formación de Crítica y de Historia. Esta misma estructura conforma hasta hoy el plan de estudios de la carrera de Teatro de la UNT, en su primer tramo de Intérprete Dramático (“Charla con Juan Tríbulo”. Otra Boca, 2004: 10). A este ciclo inicial de tres años, se lo

2 - Comenzó a funcionar como tal en 1948 y pasó a ser Facultad de Artes recién en 1985.

completó en 1987 con un bloque de dos años más, en los que se incorporaron aquellas materias que se consideraban necesarias para que el actor y la actriz formados/as en el primer tramo adquiriesen los conocimientos teóricos y prácticos para iniciarse como directores o investigadores teatrales³. Recién en el cuarto año se programa la asignatura Percepción y Diagramación del Espacio Escénico, que desde su implementación en 1987, y hasta 2018, estuvo a cargo del Arquitecto Juan Carlos Malcún. Y desde entonces y hasta la actualidad bajo la responsabilidad de su auxiliar docente, la Especialista en Docencia Universitaria y Licenciada en Artes Plásticas, Ana Eustacchio. Esta cátedra, en sus primeros años, trabajó articuladamente con la de Análisis del Hecho Dramático, también de cuarto año y con la de Dirección Teatral, de quinto. Esta tríada pedagógico-productiva retomó su vigor en los últimos años, habiendo pasado por procesos de mayor y menor interacción, motivados por los recambios docentes que fueron teniendo lugar y los horizontes que cada profesor/a quiso ir trazando para su asignatura.

Ana Eustacchio, a la que entrevistamos, sostiene que:

El planteo que se sostuvo en un principio fue que las tres asignaturas confluyeran en la producción de un espectáculo: “Percepción...” estaba dedicada al proyecto de la puesta en signo en el espacio de los conceptos del texto elegido; “Análisis...” se concentraba en el análisis de la obra para su representación y “Dirección...” trabajaba con estos antecedentes para llevar materialmente la obra a escena, con actores. En la actualidad, lo que proponemos es diferente: “Percepción...” sigue trabajando en un sentido proyectivo; “Análisis...” permite ir deconstruyendo un espectáculo, ya no solo como texto, sino compartiendo con nosotros algunas herramientas teóricas, y “Dirección...” retoma, si el/la estudiante lo desea, el proyecto de “Percepción”, que por cierto no se limita tan solo a la puesta en escena de un texto dramático (15/3/21).

Como puede leerse en las palabras de la entrevistada, esta cátedra, con más de treinta y tres años de funcionamiento, no abandona las premisas fundacionales de la producción; aunque sí le otorga nuevas modulaciones a la luz de los avances en el conocimiento en materia de puesta en escena.

3 - En este punto, es menester señalar que en ambas etapas la currícula contemplaba la opción de la formación docente en teatro mediante la complementación de la formación actoral con materias pedagógicas adicionales. Dejamos este punto aquí para no exceder los límites pautados para el presente escrito.

Un aspecto que se ve claramente reformulado en el programa 2020, por ejemplo, en comparación con el del 2018, es cómo algunos aportes de la Antropología o los Estudios Culturales reordenan la unidad dedicada a la percepción y aligeran el importante peso semiótico que se plasmaba en el primer documento. Este punto, muy posiblemente, es el que permite una mejor articulación con materias como Análisis..., en donde la productividad se sospecha positiva.

“Algo que la cátedra siempre ha intentado, desde sus comienzos, es que el estudiante se corra momentáneamente del lugar de actor/actriz y piense/mire con los ojos de un espectador de profesión” (Eustacchio. Entrevista). En este último tramo, vemos cómo el equipo de cátedra tiene claridad en relación con su posicionamiento en el plan de estudios de una carrera que, sin dudas, gravita sobre la base de la formación actoral. Este punto marca una diferencia sustantiva con la experiencia de la cátedra de Diseño del Espacio Escénico, que reseñaremos a continuación, en la que su inscripción en otra unidad académica universitaria presupone otro tipo de estudiante.

OPTAR POR LA ESCENA: LA PROPUESTA DE LA MATERIA ELECTIVA DISEÑO DEL ESPACIO ESCÉNICO (FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO - UNT)

La materia electiva Diseño de Espacio Escénico es una oferta de la cátedra de Morfología 3 de la carrera de Arquitecto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - UNT, a cargo de Ricardo Salim, importante escenógrafo de Tucumán, como ya mencionamos en apartados anteriores, y protagonista de los primeros pasos dados en la profesionalización de este rol en la provincia. Si bien la materia está planteada para los estudiantes de Arquitectura, admite alumnos vocacionales con previa aprobación del decanato, según reza el blog de la materia⁴. Por lo que puede verse en las distintas ediciones registradas, que van del 2010 al 2015, el trabajo que propone Salim repone las premisas de trabajo del Diseñador integral, modelo que más se ajusta al quehacer teatral en la provincia, con más de 130 puestas teatrales con la Fundación Teatro Universitario, ONG que se fundó con vistas a mantener

4 - Todos los datos acerca de la asignatura fueron tomados de los documentos publicados en <http://espacioscenicofau.blogspot.com/>, manejado por los docentes a cargo.

vivo el fuego encendido en los sesenta y setenta por Díaz Ulloque. El diseño integral supone abarcar la totalidad visual y sonora del espectáculo, principalmente escenografía, objetos, utilería, vestuarios, iluminación y banda sonora.

La forma de trabajo que plantea Salim parte de la definición de un texto dramático que se desea representar; de su fichado, con los datos principales para tenerlos condensados en pocos cuadros; del análisis y la hipótesis de la idea central o “lo que el autor quiso decir” con ese texto. Luego propone establecer los objetivos proyectuales y la atmósfera pretendida con el espectáculo para, posteriormente, confeccionar tablas de objetos, tablas de imágenes y tablas morfológicas. La secuenciación de las escenas y los espacios diegéticos por representar también son documentos que se reúnen en esta primera etapa del diseño. En una segunda parte, se propone el camino hacia la realización escenográfica en maqueta; pasando del boceto intuitivo al boceto definitivo, y de allí al montaje virtual, dibujando la planta y los cortes para poder evaluar la viabilidad de la propuesta. Como último paso se llega a la producción de la maqueta.

Si bien no contamos con el programa de contenidos de la asignatura, de este sistema de trabajo podemos inferir que la asignatura adscribe a lo que Mauricio Tossi llama “la escenografía como recreación del texto dramático” (2013: 53). Esta se refiere al proceso evidenciado en Tucumán, en relación con la modernización en el diseño del espacio escénico al consolidarse el campo teatral, término medio que se ubica entre la “escenografía como decorado” y “la incipiente tendencia hacia una ‘dramaturgia del espacio’”. La centralidad del texto dramático y la no articulación con el trabajo creativo del actor marca una importante diferencia con la propuesta de la cátedra de la Facultad de Artes, mostrando los distintos formatos de producción de los elencos en Tucumán. Ricardo Salim es un continuador de Díaz Ulloque y, en ese sentido, adscribe a un tipo de espectáculos de gran escala, destinados a las salas más grandes de la provincia, habiendo incluso desarrollado megaespectáculos en espacios naturales, como la emblemática Pasión de Cristo, en Taí del Valle, o la Batalla de Tucumán, en el Parque Guillermina.

Quizás la propuesta de la materia electiva se aproxima más al rol del escenógrafo profesional, que es contratado por una compañía para diseñar integralmente el espacio. Mientras que la cátedra de Percepción... refleja más el modo del teatro independiente en Tucumán, en donde es el mismo actor o actriz quien toma las decisiones sobre la espacialidad de la puesta en escena.

LA FORMACIÓN EN ILUMINACIÓN ESCÉNICA

Desde el año 2000 el Ing Humberto ‘Oli’ Alonso, Especialista en Medioambiente Visual e Iluminación Eficiente, dicta distintos cursos de iluminación escénica en Tucumán. En el año 2005 presenta un curso de posgrado llamado Bases del Diseño de Iluminación de Espectáculos, Cine y Televisión, en el Departamento de Luminotecnia, luz y visión de la Facultad de Ciencias Exactas y Tecnología de la UNT y a partir de allí se suceden varias ediciones, hasta que en el año 2007 genera una propuesta a través de la plataforma virtual de la Universidad Nacional de Misiones UNaM. El curso se denominó Diseñando con luz, una introducción al diseño de iluminación escénica. En él desarrolló diferentes aspectos de la iluminación del espacio escénico que, hasta ese momento, no habían sido abordados en el ámbito académico de manera integral, por lo que resulta un aporte sumamente interesante para el campo del diseño escénico.

El Esp. Ing. ‘Oli’ Alonso viene desarrollando una vasta tarea en el ámbito de la iluminación escénica. Ha incursionado en espectáculos realizados en salas teatrales, pero también en espacios no convencionales y en la iluminación de arquitectura, arte y patrimonio. Actualmente es el vicepresidente del Ente Autárquico Teatro Mercedes Sosa, el teatro con mayor infraestructura tecnológica de Tucumán.

El trabajo de ‘Oli’ Alonso en materia de iluminación escénica viene a cubrir, sin dudas, una vacancia de formación a nivel local y con ello, a complejizar la trama del diseño teatral. Su programa de estudio resulta extenso y muy completo. Parte desde la historia de la iluminación escénica, pasando por las nociones físicas, cómo comprender el fenómeno de la luz, la percepción y las problemáticas biológicas y psicológicas implicadas; la diversidad de artefactos y la multiplicidad de efectos, para llegar finalmente al diseño de un proyecto de iluminación escénica y su materialización tanto virtual como de forma real en un teatro. La novedad que introduce esta propuesta es que es la primera que surge como un posgrado y como tal puede recibir a estudiantes de cualquier carrera afín, incluso las artísticas. No obstante, el nivel conceptual que se vislumbra en su programa parece apoyarse en ciertos contenidos más trabajados en Ingeniería, en Arquitectura y otras ciencias, y no tanto en Humanidades y Artes. ‘Oli’ Alonso además de ingeniero es actor de profesión, egresado de la carrera de la Facultad de Artes, con el título de Intérprete Dramático, por lo que su experiencia en el teatro independiente, sin duda, supone una serie de articulaciones y puentes metodológicos que vuelven accesible este curso a un público muy diverso.

LAS PROPUESTAS MÁS RECIENTES

Luego del año 2015 comenzaron a realizarse en la provincia una serie de experiencias que resultan relevantes a la hora de pensar un desarrollo en el campo de la formación.

Por un lado, Ricardo Salim, en compañía de Rafael Nofal, logran la aprobación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo del primer trayecto universitario destinado a la formación de profesionales en la materia Tecnicatura Universitaria en Diseño del Espacio Escénico (Resolución 029/15 HCD-FAU). Esta se presenta como una carrera de pregrado presencial, de tres años de duración, con 1776 horas de cursado y 19 materias. El Plan de estudios se organiza en tres Áreas: Forma, Estructura y Comunicación, Cultura y Técnica de Diseño y de Construcción, las que contienen 6 materias cuatrimestrales cada una; y la última materia resulta un espacio de práctica “profesionalizante” que engloba el trabajo previo por áreas. Podemos decir que en este trabajo se reorganizan los saberes de la materia electiva a cargo de Salim bajo una programación en espiral: “El currículo en espiral es el que se considera, en general, la mejor forma de diseñar una secuencia, porque, si bien va retomando conceptos fundamentales (en cada asignatura correlativa), los va reconstruyendo y va agregando nuevos campos de aplicación, nuevos problemas” (Camilloni, 2011. Paréntesis míos). Esta estructura complejiza y profundiza la organización de los contenidos y permite incorporar una diversidad importante de tipologías escénicas y estilos de representación teatral, abarcando el gran espectro de la producción a nivel local: teatro realista, teatro musical, ópera, danza, danza-teatro, *performace* art, etcétera.

Si bien la aprobación de esta propuesta marca un hito en el camino que venimos trazando, e, incluso, en la vida profesional del Arq. Salim al tiempo de su jubilación en la universidad, es menester señalar que dicha carrera a nuestros días no ha logrado implementarse por razones que no son del todo conocidas. Esto nos permite revelar el peso específico que tienen las voluntades y los acuerdos sobre los que la universidad debe insistir para sortear sus propias coyunturas internas en pos de intervenir en el medio sociocultural con contundencia. Resulta evidente que por esto que no podemos dar cuenta aún del impacto de este trayecto en el campo teatral tucumano. Aunque sí permite preguntarnos si el hecho de proponer una tecnicatura de tres años, para este tipo de rol de la producción escénica, no resulta insuficiente en el momento en que nos propongamos construir una

mirada más compleja sobre el objeto de estudio, atravesada por la interdisciplina y alejada de concepciones más tecnocráticas del diseño. Estos serán temas más fáciles de debatir a partir de que la carrera se implemente en Tucumán.

Otra de las experiencias que quisiéramos destacar es sobre la asignatura electiva Diseño de Espacios Efímeros, la cual surge en el año 2012, cuando la Facultad de Arquitectura y Urbanismo cumplía 60 años. En ese entonces, hacía varios años que el arquitecto Ricardo Salim dictaba la electiva Diseño del Espacio Escénico, dedicada, fundamentalmente, a la escenografía para puestas en escena de piezas teatrales, habiendo generado un creciente interés por el campo de la escenografía entre varias generaciones de estudiantes de arquitectura. Esta idea de la generación de espacios no permanentes, que está tan alejada de la idea de espacio arquitectónico tradicional, y a la vez con otros fines, desde el punto de vista funcional, fue el germen de esta materia. En efecto, el primer trabajo práctico de la materia fue la ambientación, diseño y construcción de los espacios exteriores de la Facultad de Arquitectura para el festejo del aniversario de la carrera en la UNT.

La materia aborda el diseño de espacios no permanentes, utilizando la luz, el color y las texturas con una mirada integradora y abarcativa que apunta a valorar la importancia de la estimulación polisensorial en la práctica proyectual de las distintas espacialidades. Es así como se orienta el conocimiento y manejo de los instrumentos específicos, tanto conceptuales como materiales, para posibilitar su operación. A la vez que intenta desarrollar los procedimientos para imaginar, representar y construir la espacialidad que constituyen (Doberti, 2008).

A partir del reconocimiento de las tipologías espaciales efímeras (instalaciones urbanas, muestras itinerantes, escenarios no convencionales, representaciones, exposiciones), se orienta la actividad proyectual hacia un modelo organizativo del espacio, su definición e imagen. Se estudian las características y propiedades de forma, escala y proporción que corresponden a cada tipología, así como las herramientas y procedimientos para su manipulación. Nos adentramos en los elementos y variables que definen y cualifican el espacio, tales como luz, color y texturas, haciendo énfasis en la concepción del espacio como un sistema complejo en el que interactúan los sistemas sensoriales del usuario-espectador para resolver los problemas que nos plantea la espacialidad dramática a fin de aportar al mayor entendimiento del espectáculo (Calmet, 2008).

Capítulo aparte merece el tratamiento de la materialidad dirigida a la construcción de la espacialidad (física o virtual) proyectada. A partir del estudio de los límites del espacio (la envolvente espacial), se desarrollan métodos y se enuncian herramientas conceptuales y materiales para la manipulación, construcción y montaje de los sistemas espaciales y sus relaciones.

Por último, nos gustaría citar otra experiencia relevante que hace al tema que aquí estamos abordando y es la creación de la Tecnicatura en Diseño de Indumentaria y Textil, también en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

La Tecnicatura en diseño de Indumentaria y Textil tiene su origen en el año 2013, en que un grupo de técnicos del Observatorio de Tendencias del INTI textiles se contacta con la Dra. Alejandra Mizrahi y con la entonces secretaria académica de la UNT, Dra. Susana Maidana, con el fin de poner en marcha un proceso de profesionalización del diseño de indumentaria en el país. Es así como, junto al decidido impulso del Arq. Eduardo Coletti, entonces decano de la facultad, se diseña un trayecto formativo presentado como una formación de posgrado en diseño de indumentaria y textil y se lanza el primer In Beetwen, de la arquitectura al cuerpo, sentando las bases de lo que en el año 2017 cristalizaría con la primera formación universitaria pública del interior del país: la Tecnicatura Universitaria en Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de arquitectura de la UNT (Maidana, Mizrahi, Lombana, 2017).

La filosofía sobre la que se asentó el diseño curricular de la carrera está en la relación entre el cuerpo vestido y el espacio y su mutua interacción. Esto es la proyección de los cuerpos vestidos en el espacio, transmitiendo una psicología o emoción intencional y asumiendo la indumentaria como lenguaje performativo y generador de espacialidades cualificadas. Este punto se articula, indudablemente, con una mirada que “reproblematiza” el concepto de vestuario teatral, poniéndolo a jugar como parte de la construcción del personaje en el proceso creativo.

La propuesta formativa que cierra el trayecto que hemos intentado delinear en este artículo es la propuesta de Especialización en Diseño de la Espacialidad Escénica⁵, aprobada en el año 2020 por el HCS de la UNT, para ser implementada en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, cuando las condiciones sanitarias lo permitan. Se trata de una oferta de posgrado de un año de duración,

5 - Se adjunta estructura curricular en el anexo.

400 horas de cursado y 10 asignaturas, que se propuso desde un principio ser un trayecto de formación interdisciplinario que reúna a los referentes más destacados de la provincia y, con ello, recuperar las memorias del diseño escénico que atravesaron la historia del teatro tucumano, desde su conformación como campo hasta nuestros días. El trayecto se plantea como un corrimiento de los conceptos tradicionales de escenografía, utilería, vestuario, para adentrarse en otros enfoques que nos permitan hablar de tipologías, dramaturgias de la escena, objetos escénicos, indumentaria performativa, etcétera. Es decir, se busca un espacio para que los profesionales con base en Arquitectura, Diseño y Actuación Teatral, entre otras carreras, puedan experimentar el trabajo de la puesta en escena, desde una diversidad de estilos y partiendo desde una base que puede ser textual, pero no necesariamente dramática.

Pensar en posgrado nos permitió, como directores de esta especialización, pensar en equipos heterogéneos abocados a una tarea interdisciplinaria sin dejar de darle profundidad conceptual y resolución práctica a cada instancia del trabajo.

Este plan de estudios también aguarda su implementación. Cuando suceda, esperamos que signifique el avance contundente hacia la profesionalización del Diseñador del Espacio Escénico en el campo de producción local.

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos propuesto un breve recorrido a través de las experiencias más relevantes de formación universitaria en materia de diseño espacial para la escena teatral. Desde el acontecimiento fundador que fue el Seminario de Teatro en 1958-1959, hasta nuestros días, en que contamos con dos trayectos aprobados que suponen un abordaje integral y aportan un título universitario: de pregrado, en un caso y de posgrado en el otro. Dado que estas últimas propuestas no han logrado implementarse aún, resulta imposible hablar de cualquier tipo de impacto en el territorio, aunque es posible vislumbrar en sus planes de estudio las huellas autoriales y sus bagajes personales puestos en juego. En el caso de la Tecnicatura en Diseño del Espacio Escénico, el Arquitecto Salim deja su impronta de años en el Teatro Universitario y reformula su propia propuesta anterior: la materia electiva que llevaba el mismo nombre. En el caso de la Especialización... la propuesta reúne

a Ana Eustacchio, a ‘Oli’ Alonso, a Alejandra Mizrahi y a María Lombana, en una mesa de trabajo a los fines de que sus desarrollos anteriores cobren nuevas significaciones en una estructura de formación sistemática. El *staff* se completa con otros referentes de las distintas áreas a los fines de potenciar el diálogo y el intercambio que se espera intergeneracional, intergénero e interjurisdiccional. Es en este punto en el que nos encontramos hoy.

BIBLIOGRAFÍA

Camilloni, A. (2001). *Modalidades y proyectos de cambio curricular. Aportes para el cambio curricular en Argentina 2001*. Facultad de Medicina, UBA: Buenos Aires: OPS-OMS.

Calmet, H. (2008). *Escenografía, escenotecnia - iluminación*. De la Flor: Buenos Aires.

Doberri R. (2008). *Espacialidades*. Ed infinito: Buenos Aires.

Maidana et. al. (2017): *El diseño posible*. Editorial UNNOBA: Buenos Aires.

Tossi, M. (2009). *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro I*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y Formaciones Teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1974-1976*. Buenos Aires: Dunker.

Tossi, M. (2013). Innovaciones poéticas en los espacios escénicos: S. M. de Tucumán (1967-1975). *El Umbral* - Revista de Artes Escénicas de Tucumán N 1.

“Charla con Juan Tríbulo”. Revista *Otra Boca* N.º1. Facultad de Artes: Tucumán. Noviembre 2004.

ANEXO

Plan de Estudios de la Especialización en Diseño de la Espacialidad Escénica. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de Tucumán. (Resolución N.º 255-2020 HCS).

ESTRUCTURA CURRICULAR

ACTIVIDAD ACADÉMICA			DENOMINACIÓN	PROF. A CARGO	CH	MODALIDAD	
CURSO	SEMINARIO	TALLER			TOTAL	TEORICA	PRACTICA
C1			Tipologías escénicas.	(A Designar)	40	30	10
C2			Dramaturgias de la escena.	Dr. Claudio Sebastián Fernández	40	20	20
C3			El objeto escénico.	Esp. Ana Margarita Eustacchio	40	10	30
C4			Sistemas espaciales.	Dra. María Lombana	40	10	30
C5			La indumentaria como lenguaje performativo.	Dra. Alejandra Mizrahi	40	10	30
C6			Sistemas de representación y medios informáticos.	Mg. Hernán Zucchi / Esp. Humberto Alonso	40	10	30
C7			Diseño de Sonido.	Esp. Pablo Murad	40	10	30
C8			Diseño de Iluminación escénica.	Esp. Humberto Alonso	40	10	30
C9			Formulación y gestión de proyectos artísticos.	Esp. Valeria Junquera	40	10	30
		T1	Taller Integrador.	Dra. María Lombana / Dr. Claudio Sebastián Fernández	40	10	30
CARGA HORARIA TOTAL					400	130	270

**MODELO PEDAGÓGICO
EN TRANSICIÓN:
DISEÑO ESCENOGRÁFICO
EN LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO**

—

Macarena Del Águila

MODELO PEDAGÓGICO EN TRANSICIÓN: DISEÑO ESCENOGRÁFICO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Macarena Del Águila

(Región Nuevo Cuyo)

Diseñadora escenográfica, recibida por la Universidad Nacional de Cuyo, 2021. Experiencia laboral en numerosas producciones como en la realización en *El Lago de los Cisnes*, dirigido por Maximiliano Guerra; y el diseño escenográfico, realización y vestuario en *La casa en las nubes*, por Martín Peña Vázquez. Utilera en Vendimia 2019, *Tejido en tiempo de Vendimia*. Exposiciones en *Territorios compartidos* y *Recorridos* en la Legislatura Provincial y virtual en *Pulsar* puente visual de la Nave UNCuyo.

En el marco académico, participó como becaria de iniciación a la investigación en el Proyecto Propuesta de Mejora Pedagógica: Carrera de Diseño Escenográfico, UNCuyo y fue parte del equipo de investigación para el Proyecto de Investigación Marcas Geointeractivas: Producción Artística Tecnológica. Realizó numerosos seminarios y cursos en el área de escenografía, vestuario, cultura, diseño y arte.

Voluntaria en Cullunche y voluntaria-socorrista en Cruz Roja.

Idiomas: inglés C1, alemán A1 y japonés A2.

RESUMEN

La presente investigación surge de la necesidad de actualización del plan de estudios y metodologías pedagógicas actuales de la carrera de Diseño Escenográfico de la Universidad Nacional de Cuyo, precedente del Proyecto de mejoras Pedagógicas. La propuesta se fundamenta en los estudios de Deleuze y Guattari, buscando una educación flexible que complemente al formato clásico mediante el modelo rizomático.

Se busca trazar una cartografía del conocimiento sensible, necesario para los procesos del diseño escenográfico a través de la implementación de pedagogías activas con una visión holística que contemple la creatividad, multiplicidad, heterogeneidad e interconexiones posibles del diseño escénico, fundamentales en la actualidad.

Palabras claves: escenografía, rizoma, pedagogía, cartografía.

INTRODUCCIÓN

La escenografía en sus múltiples espacios requiere de una educación sensible y versátil que permita integrar el cúmulo de habilidades cognitivas del estudiante. En la Universidad Nacional de Cuyo, la carrera de Diseño Escenográfico se encuentra hace tiempo en debate por un nuevo plan de estudios que provea, más allá de una actualización, un nuevo enfoque en las maneras y contenidos.

Desde el Proyecto de Investigación Interno de la Facultad de Artes y Diseño: Propuestas de Mejoras Académicas para la carrera de Diseño Escenográfico, que se desarrolló durante el año 2019, se intentaron determinar las problemáticas desde la perspectiva de los estudiantes, las edilicias, e incluso de los docentes. Se analizó el programa vigente y, a través de reuniones, de consensos, se abrió el debate a un grupo más numeroso de estudiantes y egresados. Esto permitió esbozar algunas de las necesidades más urgentes que podrían corregirse dentro de la carrera. Tomando en consideración esta situación, surgió la propuesta de reelaborar el plan académico como algo permeable y participativo, en relación con otros saberes y otros espacios por explorar.

Es en el proceso de investigación, para el informe final, que observo el efecto rizoma, en la crisis institucional; e indefectiblemente reflexiono que el camino para solucionar la situación debe surgir de este mismo concepto, por medio de una cartografía que permita transformarse, adaptarse y vincularse a través de las relaciones.

La conclusión de todo el proyecto se vio reflejada en la revista digital *Espacio Ignoto*, debido a ese trayecto desconocido que adoptamos como grupo a partir de la metodología de investigación-acción, que nos llevó a encontrarnos con el ámbito. Buscamos traducir lo vivido, contar las experiencias, los aportes y las problemáticas que identificamos para poder retomarlas en un futuro. Entre estas estaba el bajo porcentaje de graduación y alto grado de deserción, la realidad de estudiantes y profesionales que no lograban insertarse en nichos de trabajo, la falta de reconocimiento del área, etcétera.

La formulación de un plan de estudios es un proceso de investigación arduo que implica conocer las necesidades, disciplinas y habilidades que el egresado debe poseer a la hora de ser un profesional competente. Por eso la actualización de dicho plan de estudios es un requisito fundamental en todas las áreas. Con la idea de ofrecer oportunidades y de esbozar una cartografía de la carrera, se propone el concepto rizomático como agente catalizador.

Antes de entrar en relaciones y conceptos, me gustaría hacer énfasis en una de las problemáticas que genera esta necesidad: Diseño Escenográfico, el nombre de la carrera. Entra irremediamente en una pugna entre diseño, arte y las implicancias del escenógrafo. Estas últimas incluyen desde el amplio o ínfimo espacio, las infinitas posibilidades de la mirada, el espectro incalculable de tiempos, espacios y atmósferas que este lugar con sus distintas escenografías logre habitar. A lo que se debe agregar el sonido, las luces definiendo ese preciso instante que logra dar el tono; hasta incluso el espacio entre la piel y el espectador que transformará por medio de materiales varios, entre telas y maquillaje, al actor en personaje.

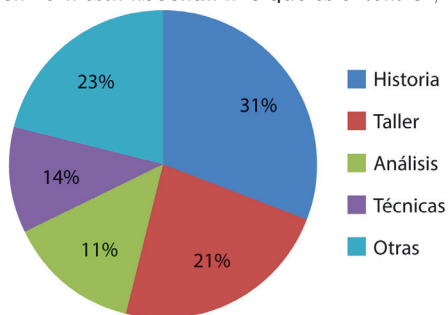
La escenografía es *sui generis*, o al menos debería serlo en cada una de sus ramas. Tiene derecho a la voz propia y esta tan viva como la obra. Por ello el abordaje a la hora de enseñar a un alumno a ver, crear, investigar, probar y jugar con sus espectros es una tarea compartida. Es una guía al descubrimiento que al estar bajo un régimen academicista clásico acota las oportunidades. Sobre todo en el contexto que se encuentra la carrera, la Facultad de Artes y Diseño, donde debería florecer.

La escenografía que está plagada de conceptos binarios como forma/contenido, significado/significante, luz/oscuridad, y algunos oximorones: claroscuro, silencio ensordecedor, instante eterno; y tantas figuras retóricas entre metáforas, símiles y metonimias. A pesar de esto, su naturaleza es rizomática, es un idioma por sí misma. Forzarla a una estructura dialéctica dicotómica en concepto y en práctica es contraproducente. Abrir nuevas puertas para crecer.

ANTECEDENTES Y CIRCUNSTANCIAS

“En nuestra carrera —afirma Sarale—, se repite esta matriz en la conformación del plan de estudios, el cual se realiza a partir de una base delimitada de contenidos, debido a la poca producción teórica específica de la disciplina, al escaso fomento en investigación, a la tradición de oficio, entre otros fundamentos; y materias comunes con otras carreras, incluso pertenecientes a otros grupos de carreras. Por lo tanto, la teoría sigue tres vías, la primera vinculada a las artes visuales, la segunda al diseño y la tercera al teatro”.

La carrera de diseño escenográfico de la Universidad Nacional de Cuyo continúa con estos lineamientos, hay temas que se repiten y otros que requieren ser más prácticos; unos que necesitan actualización y otros una mirada pedagógica distinta. También hay necesidad de readaptar algunas materias o que surjan otras nuevas a modo de buscar contenidos más específicos y relacionados, puesto que la carrera está abocada a lo que es el teatro y olvida otros espacios.



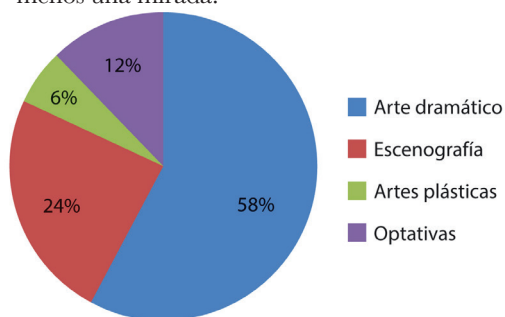
Un breve resumen del contenido curricular actual, contamos con 7 materias de historia, 672 h de las cuales solo la mitad se refieren con más profundidad a la escenografía.

La mitad de las 1682 h de taller son específicas a escenografía, la otra mitad se basa en dibujo, pintura y escultura. En otras se encuentran: Mobiliario y ornamentación, Maquetería, Vestuario y caracterización, Estructuras escénicas y Sistemas de representación.

En la sección de técnicas: Diseño por computadora I y II, Luminotecnia, Luz y Sonido; requieren de actualización y recursos. Mientras que en las de análisis: Aproximación a un Texto Teatral, Visión I y II, ninguna es específica de escenografía.

Es necesario notar la falta de actualización bibliográfica disponible en los programas de las materias, específicamente en el área de escenografía. Así como también el acceso a espacios, materiales, herramientas necesarias para la práctica y desarrollo de habilidades técnicas; espacios que constantemente intentan ser conquistados por los estudiantes, pero que no llegan a ser óptimos y perdurables.

Con el paso de los años, docentes comprometidos se han integrado y han buscado ser ejes de cambio, así como grupos de estudiantes trabajan por mejoras en las aulas. Sin embargo, hay cosas que siguen al azar, como la posibilidad de conseguir cursos y materias optativas que tengan relación con la escenografía o al menos una mirada.



Un 42% de la carrera se cursa con otras carreras, esto puede ser sumamente rico en la medida en que tanto los contenidos como las metodologías aplicadas benefician al global de los estudiantes; aun así al ser minoría de estudiantes siempre impera

la necesidad de que nos adaptemos a esas materias, muchas veces nos permiten elaborar trabajos desde la mirada del escenógrafo. Pero pedir esto a un alumno en formación y con poco acercamiento a su ámbito, tanto como la corrección de un docente que desconoce el área, es poco funcional en la mayoría de los casos. El otro 58 % de materias específicas para escenografía está cruzado por otra problemática, algunos profesores son escenógrafos, pero casi ninguno es docente; se acercan al ámbito, conviven en él; pero en la praxis, la forma en que plantean las clases, la metodología de evaluación, la falta de actualización es un tema que hay que analizar y abordar desde otras perspectivas.

Otro punto de contingencia es la materia de Práctica Profesional. Este no es un espacio curricular, es la primera experiencia escenográfica del estudiante antes de

recibirse que carece de actualización a nivel práctico, acompañamiento, entre otros factores complejos de analizar a nivel institucional.

Un enfoque posible sería un área de formación teórica, la que, a través de la práctica y experimentación por medios artísticos, desemboque en una metodología de diseño aplicable en un proyecto artístico. Poner los engranajes necesarios para la interrelación de los contenidos que propicie la creatividad e innovación. Para ello es imprescindible trazar las líneas necesarias de la carrera, las líneas de fuga; así posteriormente podremos bosquejar una cartografía nueva.

Para esto es importante tener delimitadas las áreas indispensables de estudio de la escenografía: el espacio, la forma, la poética, la oscuridad y la luz. Por medio de una modalidad de recursos pedagógicos según áreas: instrumental, teórica y de diseño proyectual, sería posible acceder a todos los contenidos que al complementarse lleven a una educación más completa. La escenografía es tanto un producto creativo, estético y ontológico de una producción; como realización y técnica en sí misma; en palabras de Breyer: “la misión de la escenografía es construir un lugar propio para la circundancia y circunstancia del texto basado en escenas, las cuales son un juego de amanecer y crepúsculo, preludio iniciático y epifanía”.

Sin duda la escenografía ha evolucionado. Ha trascendido desde el mundo de los oficios hasta convertirse actualmente en la suma de tantas infinidades que cuesta dimensionar y estructurar una trayectoria académica que logre un profesional capacitado para ir a la conquista de esos espacios. No obstante, no es una tarea imposible. Es cuestión de analizar contextos, entrar en consenso, capacitar docentes y mantenerlos actualizados, incluir a los estudiantes y a quien pueda ayudar a contemplar esa inmensidad que es el escenario; interpellarla y deslindar sus necesidades en tiempo y forma en una transformación constante que acompañe la evolución de la escena, de los espacios y quizás hasta la conquista de otros.

La escenografía es tanto un producto creativo, estético y ontológico de una producción; como realización y técnica en sí misma. Es fundamental la reflexión crítica en los procesos creativos, el taller para el desarrollo de las habilidades, la práctica y experimentación para la creatividad y, por último, es tan necesaria la poética como la poesis. Por tanto, son necesarios docentes que interpelen al estudiante, que logren acompañarlos en sus pasiones por los caminos de las posibilidades, que desafíen su imaginación.

SOBRE SISTEMAS Y METODOLOGÍAS: EL UNIVERSO DE LAS PEDAGOGÍAS Y SUS IMPLICANCIAS EN EL MUNDO DEL ARTE/ DISEÑO

Hablamos de un sistema como un objeto complejo conformado por componentes que se relacionan, al menos, en una de sus partes, por medio de una estructura y en un entorno. Esta entidad está caracterizada por poseer límites, interrelaciones e interdependencias. Con la finalidad de un acercamiento al diseño escenográfico como sistema objetual para su análisis, comprensión y fundamentación, nos remitiremos a un concepto de Breyer: “El objeto epsilon no tiene uso definido. El objeto no representa; se presenta a sí mismo. El objeto se autoexplicita: ante nuestra mirada, muestra la lógica interna dada por su sintaxis, la operatividad cinética de la conexión de piezas, su forma y su transformación”.

El objeto epsilon es una entidad lógico-mecánica que posee la cualidad de autoexplicitación y autocoherencia. Es un sistema integral compuesto por tres subsistemas: activo (constituido por una fuerza exterior, inducida por el diseño del objeto), uno vivo (conformado por una forma material, que entra en transformación por la acción de aquella forma) y un subsistema muerto (que es el soporte y conexión de los anteriores).

Desde una mirada fenomenológica, Breyer nos dice: “La enseñanza tendría que habilitar al alumno para que arme su estructura noética para enfrentar distintas estructuras”. Entonces, podríamos estudiar al diseño escenográfico como un objeto epsilon, que se convalida y se comprende cuando se muestra a sí mismo y por medio de la representación, en la transformación, muestra una idea o su esencia.

La metodología (del griego *methodos*: “más allá del camino”) se basa en un conjunto de procedimientos racionales con una finalidad específica, como la elección de un método. Es fundamental elegir un método respecto de la naturaleza del objeto de investigación y una postura filosófica que oriente la elección. Para la naturaleza del arte, el diseño y la escenografía, podríamos hablar de la hermenéutica y constructivismo. Mientras que la pedagogía se define como un conjunto de saberes interdisciplinarios enfocados en el estudio de la educación y el diseño de estrategias para abordar el proceso educativo en sus distintas instancias y dimensiones.

La metodología pedagógica es, entonces, en teoría, el camino que hay que recorrer para lograr los objetivos de la educación y de ella depende la calidad

educativa. Hay mucho que debatir para trazar esta cartografía. Aquí nos limitaremos a nombrar algunos de los referentes posibles, como las líneas de fuga, y tomaremos modelos pedagógicos que surgen como respuesta a las formas de enseñanza tradicional en la educación básica. Ya que la educación superior se encuentra sujeta a marcos contextuales, legales, disciplinarios y académicos con otro nivel de complejidades difíciles de abordar en metodologías generales. Pero antes de proseguir, me gustaría enmarcar la necesidad de cambiar la educación orientada por la cultura de la máquina, hacia lo que Nietzsche llamaría un acto de liberación:

Tus verdaderos educadores y formadores te revelan lo que es el genuino sentido originario y la materia básica de tu ser, algo en absoluto susceptible de ser educado ni formado, pero, en cualquier caso, difícilmente accesible, apretado, paralizado: tus educadores no pueden ser otra cosa que tus liberadores. Y este es el secreto de toda formación: no proporciona prótesis, narices de cera, ni ojos de cristal. Lo que estos dones pueden dar es más bien la mera caricatura de la educación. Porque la educación no es sino liberación.

Tal como la pedagogía de la liberación propuesta por Paulo Freire nos habla de un proceso de renovación, en el cual el diálogo y la reflexión son dos constantes fundamentales en el proceso educativo. Propone un modelo de horizontalidad que rompe con la dicotomía dialéctica educador/educando, buscando el reencuentro de participantes activos en la cultura en la que están inmersos, siendo el educando quien proporciona las condiciones para que se dé el conocimiento a través de la acción, un acto de permanente descubrimiento de la realidad e inserción crítica en esta. En palabras de Freire: “Enseñar no es transferir el conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia posibilidad o construcción”.

Una novedosa mirada es la Pedagogía cibernética, basada en la idea de transmisión del conocimiento como un flujo de información, regulado por un sistema poco rígido que busca el control del aprendizaje. Incluye conceptos como algoritmos vistos como los estados estables del proceso de autoorganización del cerebro, mientras que la heurística sería un estado nuevo alcanzado por realimentación positiva como método metacognitivo. La importancia de esta idea de pensamiento complejo es que propicia estructurar el conocimiento en redes, en contexto, en relación con otros conocimientos; y, a su vez, los organiza en niveles de complejidad jerárquica logrando la asimilación del conocimiento. Es en teoría un modelo sistémico basado en teoría de redes.

La pedagogía activa concibe la educación como la guía por los caminos de la autodeterminación personal y social y como el desarrollo de la conciencia crítica por medio del análisis y la transformación de la realidad; acentuando el carácter activo en los procesos de aprendizaje por medio de la búsqueda de significados, críticas, invenciones, interrelaciones. El docente es un orientador y catalizador del proceso de aprendizaje.

Esta clase de modelos propicia un desarrollo de la creatividad a través de la experiencia de una forma, que fortalezca la toma de decisiones en el estudiante, buscando su identidad artística al mismo tiempo que es capaz de lograr una construcción en un contexto social estimulante de interrelación. Asimismo, ideas con un espacio preparado para el aprendizaje como propone Monessori inducen a la pragmática, o quizás la creatividad se dispare a través del movimiento y el juego como propone Rudolf Steiner con la pedagogía Waldorf.

Me basaría incluso más en la mirada de Ken Robinson: “El hecho es que dados los desafíos que enfrentamos, la educación no necesita ser reformada, necesita ser transformada. La clave de esta transformación no es estandarizar la educación, sino personalizarla, construir logros al descubrir los talentos individuales de cada niño, colocar a los estudiantes en un entorno en el que quieran aprender y donde puedan descubrir naturalmente sus verdaderas pasiones”. Si anclamos este concepto y sus pensamientos en el plano universitario, es propicio comenzar por rescatar la creatividad y la imaginación, sacarlos del modelo industrial para quitar el acento de las calificaciones por repetición y colocarlo sobre la creación. Es decir, cambiar el sistema de valores de una mirada de cantidad a calidad, de reproducción a creación.

Aquí introducimos el concepto de Poiesis como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”. Lo que equivale al acto de crear o producir tan vital en nuestro campo. O bien como Heidegger lo consideraría, una “iluminación”, subrayando el éxtasis de la transformación como acto de génesis, entre otros conceptos y estudios de fundamental importancia como la ontología de la educación.

La enseñanza debe adecuarse a las exigencias del objeto de estudio, debe ser flexible y propiciar el desarrollo de estrategias que ayuden al estudiante a interpretar, comprender, dudar y dar sentido al conocimiento obtenido. Este planteo contemporáneo surge como un trabajo sistémico (que afecta al total) y orgánico (que presenta relaciones), esta novedosa mirada nos recuerda que el todo es más que la suma de las partes y que, aplicando una mirada integral que haga enfoque en las relaciones de sus partes, podemos llegar a un modelo más coherente, funcional y adaptable.

Antes de presentar la pedagogía desde una mirada rizomática, me gustaría traer a colación dos conceptos fundamentales a la hora de hilar la praxis de la mano de Humberto Maturana y Francisco Varela con el concepto de autopoiesis, esto es: “Un sistema vivo está organizado de tal forma que todos sus componentes y procesos producen conjuntamente los mismos componentes y procesos que requiere para funcionar, estableciéndose así como una entidad autónoma y autoprodutora”.

Según los autores, hay una transformación en la convivencia de estos sistemas, dado que presentan una red de procesos que puede crear o destruir elementos del mismo sistema como respuesta a perturbaciones en el medio. Lo interesante de esta mirada es que, aunque el sistema cambie estructuralmente, dicha red mantiene su identidad e interdependencia. Niklas Luhmann posteriormente reflexiona sobre este concepto trasladándolo a otras disciplinas, a los sistemas sociales como solución a problemáticas sociales.

El otro concepto es la enacción, como una aptitud para ver nuestras actividades como reflejo de una estructura, sin perder el carácter directo de nuestra experiencia autónoma. Varela, desde su mirada biológica y fenomenológica, entiende al cuerpo como una estructura vivida y experiencial en la cual se desarrolla la cognición. La enacción se fundamenta en tres supuestos: habitamos en un mundo con propiedades particulares que captamos representándolas internamente, existiendo un “nosotros” subjetivo, separado, que es quien hace estas cosas. Busca rescatar el cambio de las experiencias sin dejar de lado procesos reflexivos y científicos; por lo tanto, el conocimiento enactivo es el que se adquiere por medio de la acción en campo.

Por último, un acercamiento a la posibilidad de una pedagogía rizomática desde la mirada de Molina: “Sugerir una pedagogía rizomática es inventar una práctica donde cada quien se haga cargo del ser que es, es inventar otra práctica del ser pedagogo como territorio de pensamiento”. La importancia de una educación artística abierta y heterogénea que propicie el desarrollo por sobre el producto, la interrelación entre las disciplinas y la multitud de líneas de fuga posibles desde esta perspectiva, generando estudiantes activos e implicados.

Un ejemplo de aplicación de estos conceptos es el proyecto Aula Abierta, el cual ha experimentado esta pedagogía rizomática a través de la integración de pedagogías colectivas, desde una aproximación posestructuralista, con un modelo de trabajo de resistencia basado en la desconstrucción de la universidad para así construir otro

espacio a partir de la enunciación múltiple y la dispersión de frentes de trabajo. Este surge por medio de las pedagogías colectivas que promueven una enunciación múltiple de sujetos, sin relación diferencial que por medio de coaliciones y negociaciones puedan construir sus propios espacios de conocimiento autogestionado a partir de la acción. Un estilo de educación performativa y transfronteriza.

Por lo tanto, la metodología rizomática carece de jerarquización de conocimientos. El currículo no está predefinido, sino que es una ruta en constante transformación. Esta fluidez y dinamismo permiten una mirada transdisciplinar hacia asignaturas artísticas con búsquedas creativas, constructivas y productivas. El conocimiento es negociado y el aprendizaje, colaborativo. Según Molina:

“Aprender a vivir es educarse. En esta fuerza está lo sugerente y lo peligroso, porque constituye otro mundo irreducible, contrahegemónico y contraconductual. Es otro mundo en los bordes de la pecera, en el afuera. En palabras de Alberto Martínez, en contextos de contingencia e inmanencia de la pedagogía, la rizomática, no hay aula, hay pluridad de posibilidades que alteran el pensamiento lineal y parametrizado [...] Proseguir su flujo de pensamiento (chemin de pensée) con singular intensidad, pasión, deseo. Esto sería aprender a vivir. Aprender a vivir también es educar, dirá Jacques Derrida”.

SOBRE MODELOS: RIZOMAS Y ALGO MÁS

El concepto de rizoma es un modelo descriptivo y epistemológico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil Mesetas* (1980), del proyecto Capitalismo y Esquizofrenia. Este modelo heterodoxo, a diferencia del clásico modelo del árbol de Porfirio, no sigue líneas de subordinación jerárquica, no hay una lógica de orden contemplada entre dependencias.

Ambos filósofos franceses establecen que “la filosofía es el arte de formar, de inventar, fabricar conceptos”. La tesis filosófica de Deleuze (1925-1995) se basa en los conceptos metafísicos de multiplicidad, suceso y virtualidad; en las relaciones de significado, sinsentido y acontecimiento, entre otras áreas de interés como el legado de otros filósofos y el arte. Es reconocido como uno de los filósofos más influyentes del siglo XX. Mientras que Guattari (1930-1992), fundador del esquizoanálisis y la ecosofía tuvo sus áreas de interés en el psicoanálisis, semiología y activismo.

El rizoma como concepto nace en la biología como un tallo subterráneo cuyas yemas crecen de forma horizontal que emiten raíces y brotes. Este rizoma puede ramificarse en cualquier punto engrosándose y transformándose en un bulbo o tubérculo de reserva, como también puede ser raíz, tallo o incluso florecer como un cormo.

Es entonces una forma de concebir el conocimiento diferente a la construcción tradicional, basada en estructuras dialécticas sobre las lógicas binarias de las dicotomías, el saber se construye en capas. En cambio, esto es de carácter transversal, rompe disciplinas y desequilibra fronteras; se desborda y se basa en cartografías y la producción diferencial; es un mapa constantemente construido, “siempre desmontable, apropiable, transferible, alterable o modificable, con múltiples salidas y líneas de entrada” (Deleuze y Guattari).

Este modelo geófito desafía la lógica del nominalismo arbóreo, lineal y binario desde la ontología misma; aun así creo que es posible estructurar un intersticio para iniciar un nuevo rumbo de descubrimiento y aprendizaje factible, viable y tan necesario.

Basándose en las características biológicas, Deleuze y Guattari enumeran las características principales del rizoma. Por un lado, están los principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad, que son la base de los agenciamientos; esto es la unidad real mínima de análisis, es la relación de cofuncionamiento entre los elementos heterogéneos, que comparten un territorio y tienen un devenir. Es decir, cada elemento es real o potencialmente una multiplicidad, no una entidad fija, que a su vez es distinto al resto de los elementos en sus particularidades bajo el principio de heterogeneidad; por medio de uniones, relaciones y conexiones se vinculan sin una lógica aparente.

El principio de rupturas asignificantes nos introduce al concepto de desterritorialización, esto es la pérdida de territorio donde se rompen los márgenes de la cultura, la historia y la identidad, lo que Marc Augé llamaría un *No-lugar*: “Esta concepción del espacio se expresa, como hemos visto, en los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables”. El rizoma está sujeto a líneas de segmentariedad circulares, binarias y lineales, tanto flexibles como duras; y a líneas de fuga que se escapan de la centralización. Estas líneas pueden ser interrumpidas en cualquier parte y en cualquier momento surgir nuevamente; así logra expandirse, mutar e incorporar nuevas formas.

Y, por último, los principios de cartografía y calcomanía que buscan hacer énfasis en que el rizoma es también, entre tantas cosas, un mapa que se construye constante e indefinidamente. *Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo.* La cartografía como técnica de representación gráfica de una porción de realidad para trazar mapas, estudiarlos, analizarlos, comprenderlos a base de referencias y estar abiertos a los cambios. Mientras que un calco se limita a reproducir la imagen, estructuralizado el rizoma, solo reproduce puntos muertos.

“El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social... Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas”.

El rizoma como metáfora permite entrelazar figuras, conceptos lejanos y disímiles que pueden ofrecer un camino a la desterritorialización, subjetivización e innovación. Refleja un crecimiento sin principio ni fin, sin extremidades, creciendo de modo casi imperceptible reflejando caos y complejidad, donde la creatividad surge como focos de autopoiesis entre simbiosis y metamorfosis.

SOBRE CARTOGRAFÍAS: TRAZANDO RUTAS HACIA EL CONOCIMIENTO SENSIBLE



Los rizomas se basan en la cartografía y la producción diferencial, es decir en un mapa constantemente construido, desplegado y reapropiado por otros, “siempre desmontable, apropiable, transferible, alterable o modificable, con múltiples salidas y líneas de entrada” (Deleuze y Guattari: 26).

Cartografiar, desde un punto de vista filosófico, es trazar territorios sin la intención de establecer un límite objetivo, pero sí la posibilidad de producir subjetividades provenientes del mapeo de esos territorios existentes.

Esta concepción desde un sentido rizomático puede ser una excelente herramienta teórico-práctica para la identificación de las partes, la creación de conexiones e interrelaciones posibles. Desde la concepción de Deleuze y Guattari, el acto de mapear apunta a la creación de nuevos territorios. El mapa desde esta configuración deja de ser representación para ser una indeterminación simbólica, de infinitas posibilidades.

Tal y como manifiesta Moshnyager (2014), “la cartografía nos hace descubrir los desplazamientos de cada uno en los lugares de vida que constituyen la red, lo más cercanos posibles al gesto mínimo; mapear estos movimientos tiene que ver con poner algo en común distinto al lenguaje, cercano a la presencia”.

La escritura que busca inscribir estas líneas de fuga en el papel, tratando de trazar un mapa en relación a cuerpos, andares y saberes, se concreta en un registro con forma de red, de tela arácnida en el caso de Deligny, tejida entre múltiples y diversas formas de ser, de estar, de disponer y ponerse en los distintos espacios. La pedagogía ligada al acontecer, a la potencia del azar por sobre la intencionalidad de los procedimientos normados y normativos, sugiriéndonos una pedagogía de la alteridad.

Para Deleuze y Guattari estas cartografías que comienzan “desde la mitad” se entretajan con conceptos como lo arácnido de Deligny. Esta estructura de red hace referencia a la organización, esa tendencia a agruparse como a la individualidad humana, que, mediante actos concretos que se trazan y que guardan siempre una relación con el orden simbólico, se entretajan en una eterna simbiosis con lo humano. Las circunstancias son como líneas o fibras que entran en relación y forman una tela precisa. Lo *arácnido* no es sino “un arte de líneas”.

Entre la infinidad de cartografías posibles, una de las más comunes es la de red, un gran exponente de esta forma es la teoría de la fenomenología del espíritu

propuesta por Hegel. También conocida como la ciencia de la experiencia de la conciencia, en su traducción del alemán se remite a un viaje en una metáfora de un laberinto a través del cual desde la inmediatez de la percepción se llega al conocimiento. Según Hegel: “Todo nuestro conocimiento está entrelazado y regido por tal metafísica; ella es la red que mantiene unida toda la materia concreta que nos ocupa en nuestra actividad. Pero esta red y sus nudos está hundida en nuestra conciencia ordinaria bajo varios escenarios de cosas; es decir, bajo nuestros intereses y los elementos que poseemos frente a la conciencia. Los hilos universales de la red no fueron puestos de relieve y convertidos por sí en elementos de nuestra reflexión”.

La finalidad de la cartografía en el planteo de este proyecto es la posibilidad de esbozarla a partir de un conocimiento sensible. Esta ciencia propuesta por Baumgarten ofrece un modelo epistemológico de la experiencia de la idea, en cuanto a “enunciación” o “discurso”. Al sumar este aspecto sensitivo a la experiencia racional, logra incorporar la experiencia de un espacio o dimensión extrasensible. “La estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensamiento bello, arte análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible (*cognitionis sensitivae*)”.

Se trata de una percepción múltiple que plantea una figuración mental que se llama fuerza representativa, determinada por la sensibilidad y sus formas perceptivas y representativas. Comprendiendo la experiencia estética como una experiencia racional del cuerpo y sensible de la razón, determinando una nueva acepción de la razón tanto como una necesidad de sensibilidad para la razón.

Trazar una cartografía desde lo sensible implica, por tanto, experimentar la racionalidad desde la sensibilidad y a partir de esto trazar líneas de fuga sobre el papel que se interrelacionen y conecten en los puntos en que la carrera necesite fortalecer sus conocimientos; permitiendo siempre la transformación.

SINERGIA Y CONCLUSIONES

Si bien la metáfora del rizoma implica un conocimiento negociable, un aprendizaje colaborativo, una creación mutable y constante, se pierde en sus formas y no puede garantizar un conocimiento con bases claras en los estudiantes. De

la misma forma que una educación clásica falla muchas veces en la exploración del conocimiento sensible y las transdisciplinariedades necesarias para el estudio artístico.

Entrar en este debate sería volver a lo binario, por ello propongo el modelo rizomático como herramienta para interpelar esa falaz tensión generada por la sociedad y la arraigada educación dialéctica dicotómica, que, si bien ha establecido bases del conocimiento actual, no permite su evolución, la mirada de otras perspectivas ni sus subjetividades. Por ello propongo comenzar a trazar esos caminos hacia un nuevo modelo por medio del rizoma como herramienta, a nuevas formas de conocimiento, a construir desde la multiplicidad, desde lo subterráneo e invisible, de carácter transversal, pero uniendo disciplinas y cuestionando sus límites.

En palabras de D. Cormier: “Se trata de abrazar la incertidumbre en el aprendizaje rizomático. Ese es el objetivo. Llegar al punto en uno mismo, o ayudar a alguien más para llegar al punto en que son capaces de enfrentarse a un sistema en particular, el desafío, la situación de lo que sea al no saber la respuesta y la sensación de que ellos pueden decidir al respecto. Trato de pensar la enseñanza, entonces, como imitando el proceso de enfrentarse a situaciones inciertas y que se desarrollan las competencias básicas necesarias para lidiar con la incertidumbre. Hay un montón de buenas palabras que van junto con este ... la responsabilidad, la autonomía, la creatividad ... pero estoy empezando a pensar que todo se reduce a la incertidumbre”.

La escenografía, al igual que tantas otras disciplinas artísticas, necesita de nuevas perspectivas, de la conquista de nuevos espacios, de revoluciones en su esencia para crear nuevas formas y contenidos. Este ensayo intenta aproximarse a una cartografía posible, como disparador a las infinitas posibilidades desde lo subjetivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

IMAGEN:

Giblett, R. (2006) *Mycelium Rhizome*. [jpg] Recuperado de: https://www.researchgate.net/figure/Richard-Giblett-Mycelium-Rhizome-2006-2009-Courtesy-of-the-artist_fig3_331224312

LIBROS:

Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa. <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>

Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.

Deleuze, G. y Guattari F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_guattari.pdf

Heidegger, M. (1951) *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica. <https://escuelafilosofiaucsar.files.wordpress.com/2015/09/heidegger-ser-y-tiempo-josc3a9-gaos.pdf>

Hegel, G.W.F. (2006) *Fenomenología del Espíritu*. Valencia: Pre-Textos. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/fenomenologia.pdf>

Maturana, H. y Varela, F. (1998) *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Chile: Universitaria. <https://antropologiafractal.files.wordpress.com/2015/08/de-mc3a1quinas-y-seres-vivos-autopoiesis-la-organizac3b3n-de-lo-vivo.pdf>

Platón (1983). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. España: Gredos. <https://metodologia2012.files.wordpress.com/2012/09/38569475-platon-dialogos-iii-fedon-banquete-fedro-gredos.pdf>

PÁGINAS:

Aguilar, E. C. (2020) *La educación transformadora en el pensamiento de Paulo Freire*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/356/35663284002/html/index.html>

Chiuminatto, P. (2014) *Ciencia del conocimiento sensible: principios racionalistas en la doctrina estética de Alexander Baumgarten*. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602014000100004

Molina Gómez, C. A. (2012). *Otra pedagogía rizomática como desplazamiento de pensamiento*. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/1698>

Montero, J.R.(s.f) *AULABIERTA: Un modelo colectivo de pedagogía rizomática*. <https://eacvcae.wordpress.com/p-t/rodrigo-javier/aulabierta-un-modelo-colectivo-de-pedagogia-rizomatica/>

Planella, J., Gallo, E.L. y Ruiz, A. (2020) *Fernand Deligny: Mapas, cuerpos y pedagogías*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1341/134157920004/html/index.html>

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. (s.f.) *Diseñador Escenográfico*. <http://fad.uncuyo.edu.ar/estudios/titulo/disenador-escenografico>

Tonatiuh López, A. (2018) *Friedrich Nietzsche: la concepción de educación, cuerpo e imagen de hombre*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/356/35656041013/html/index.html>

PONENCIAS:

Sarale, M. (2013) *La formación académica del diseñador escenográfico, en la provincia de Mendoza, en la relación teoría/práctica*. Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de escenografía, Tandil.

TESIS:

Reynoso, C (2013). *Árboles y redes: Crítica del pensamiento rizomático*. <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/articulos/Reynoso-Critica-del-pensamiento-rizomatico.pdf>

Maioz Basterretxea, L. (2015) *La pedagogía rizomática en la educación artística*. <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3279/MAIOZ%20BASTERRETXE%20LAURA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

**ENSEÑANZA DEL DISEÑO
DEL HECHO ESCÉNICO
EN LA DIVERSIDAD
CULTURAL DE LA
PATAGONIA: HACIA UNA
PEDAGOGÍA PARA LA
EMERGENCIA DE LA
EXPERIENCIA-EXPRESIÓN
MULTICULTURAL**

—

Flavio Bevilacqua

ENSEÑANZA DEL DISEÑO DEL HECHO ESCÉNICO EN LA DIVERSIDAD CULTURAL DE LA PATAGONIA: HACIA UNA PEDAGOGÍA PARA LA EMERGENCIA DE LA EXPERIENCIA-EXPRESIÓN MULTICULTURAL

Flavio Bevilacqua

(Región Patagonia)

Nació en 1971. Doctor en Diseño, Universidad de Palermo, Buenos Aires. Arquitecto Universidad Nacional de Buenos Aires. Diploma Master in Industrial Design, SPD, Milán, Italia. Máster Universitario en Diseño, Gestión y desarrollo de Nuevos Productos, UPV, Valencia, España. Ha sido docente en la Universidad Tecnológica Nacional, en el área de representación gráfica. Investigador independiente en el área del diseño, de la historia de la arquitectura, y del problema de la relación entre agencia humana y operación de diseño. Ha publicado *Diseño de interiores, equipamiento y mobiliario* y *Cómo hacer una tesis (de arquitectura)* en la Editorial Diseño de Bs As. Primer premio escultura y primer premio dibujo Salón Regional de Arte de Bahía Blanca. Ganador de la Beca del Bicentenario 2016, Fondo Nacional de las Artes, categoría Diseño. Mención de Honor en el Premio Itaú a las Artes visuales 2018, en la categoría Realidad Aumentada. Expositor en la Cuarta Bienal de Arte Contemporáneo de Neuquén con una obra de realidad aumentada. Ganador del concurso Mundo Matemático Vera de Spinadel. Realización de pasantía en el estudio Zaha Hadid en Londres. Par académico y Miembro del comité científico de la Revista IDI+ editada por la Escuela de Diseño Industrial del Tecnológico de Costa Rica.

En el presente ensayo se expone el resultado contingente y parcial de una investigación en curso sobre la enseñanza, en un ámbito multicultural en constante cambio del diseño de espacios efímeros en el ámbito universitario. La materia Diseño de espacio efímero se dicta en el último año de la carrera universitaria de grado Diseño de interiores y mobiliario de la Universidad Nacional de Río Negro. La localización en la cual se imparte esta carrera es la ciudad de General Roca. El recorrido que este ensayo propone es coherente con el planteo de esta investigación: estudio crítico del contexto social y geográfico en donde se dicta la materia, definición de espacio efímero, la idea de educación que se sostiene desde la docencia, definiciones de conceptos fundamentales para articular una teoría que relacione pensamiento y acción en el ámbito del diseño y de la producción material, el ámbito académico y sus posibilidades para crear condiciones de encuentro y convivencia entre distintas culturas, y las conclusiones (provisorias y susceptibles de ser modificadas en el transcurso de la misma investigación).

La materia Diseño de espacio efímero (denominada Diseño de espacio escénico en el plan de estudios original), de la carrera de Diseño de interiores y mobiliario de la UNRN, General Roca, es cursada por estudiantes de toda la Patagonia. Desde la docencia se promueve el ejercicio de un pensamiento crítico que se manifiesta en el diseño de espacios escénicos: pensamiento y acción, teoría y práctica se relacionan en un mundo de libertad en la diversidad cultural. Las preguntas sobre cómo producimos una educación significativa (término de Henry Giroux, aún vigente) y cómo la hacemos crítica para que esta educación llegue a ser emancipatoria sirven de guías para la organización de nuestras clases.

El diseño de interiores suele relacionárselo con la decoración, y a esta última actividad se la asocia con lo superfluo, costoso, ostentoso y banal. Sin embargo, esta carrera universitaria nació con el objetivo de diseñar espacios interiores que satisfagan las necesidades de todos aquellos que habitan esta región tan particular del país: el clima con temperaturas extremas, el viento fuerte y sostenido y las grandes distancias entre regiones habitadas hacen que el espacio interior sea un aspecto importante que hay que tener en cuenta cuando se hace referencia a la calidad de vida. Estos aspectos tan particulares de esta región del país son vividos por sociedades conformadas por grupos culturales muy diversos constituidos por pueblos originarios y pobladores provenientes de distintas regiones del país, de Sudamérica y de Europa.

El concepto de efímero en diseño de interiores y mobiliario es relativo en dos sentidos: porque es el sujeto quien experimenta como efímera su permanencia o tránsito por un espacio interior; y porque la estructura material que define ese espacio interior ha sido construida para permanecer un período determinado de tiempo, el cual suele estimarse en horas o días. El requerimiento de larga durabilidad no es una variable tenida en cuenta al momento de diseñar este tipo de espacio. Lo efímero lleva implícita la idea de ocupar temporalmente un espacio, dinamizando de una particular manera el lugar en el que se implanta, haciendo que sea percibido de una manera original y novedosa por las personas que lo habitan. No se trata —la presente— de una materia “anexa” o “complementaria” en Diseño de interiores y mobiliario, sino que relaciona y sintetiza (en sus propios saberes y procedimientos de trabajo) aspectos que pertenecen a las incumbencias exclusivas del diseñador de interiores y mobiliario, tales como diseño del espacio, diseño del tiempo, estudio de significaciones en determinados contextos culturales, trabajo en equipo, relaciones entre materialidad y percepción, relación entre intérpretes y espectadores, por citar solo algunas.

En este contexto geográfico (aquí se entiende a la Geografía como Geografía social, disciplina que se centra en los estudios de las relaciones entre la sociedad y el territorio) nace la carrera de Diseño de interiores y mobiliario y, dentro de su plan de estudio, una materia específica para estudiar el espacio efímero, como lo es el espacio teatral.

Desde la cátedra se plantea a la docencia orientada a producir subjetivación, es decir que se trabaja en educación, no en formación profesional; lo que se hace es crear condiciones para que se produzca subjetivación. El concepto de subjetivación define procesos y operaciones, es decir, cambios y transformaciones antes que estados definitivos y en equilibrio estable. Pero es bien sabido que existen muchas maneras de producir subjetivación desde la docencia; la que aquí se practica busca promover en el estudiante formas de desarrollo crítico, fundamentadas en discursos teóricos, tendientes a alcanzar estados de transformación emancipatoria. Esto se hace en el ámbito de una materia cuyo formato pedagógico es el taller, en el cual pensamiento y acción no están disociados.

Los conceptos de subjetivación y agenciamiento, individuo, proceso y emancipación se conjugan en la dinámica de un taller que se desarrolla en el ámbito académico universitario. Aquí, entonces, se hace necesario definir estos conceptos, que, al tratarse de conceptos muy utilizados y en consecuencia sobredefinidos, su uso se presta a confusión.

El concepto de subjetivación ha sido en parte definido más arriba y se lo vinculará con aquel otro de agenciamiento. La experiencia de la agencia está relacionada con la experiencia de la acción: la noción primigenia de agencia humana, de movimientos intencionalmente dirigidos, se refiere al conjunto sistémico (orientado a la consecución de un fin) de las intenciones, acciones y resultados. Es decir que los movimientos del cuerpo producen cambios que se experimentan como resultados. La experiencia de agencia en un entorno poblado de artefactos también implica a la acción y al cuerpo, aunque los resultados de estas acciones no siempre son inmediatos. Hay resultados que se producen mediados por complejas funciones y mediante artefactos que escapan de manera parcial o total al control del agente. Por agenciamiento entendemos aquellas capacidades que el sujeto dispone con el objeto de crear instancias (desde y en lo colectivo) en donde desplegar críticas que cuestionen la hegemonía de lo normativo. Se trata de crear espacios en donde el yo del estudiante se despliegue. Aquí es importante señalar que para que esto pueda suceder los docentes debemos manifestar nuestra posición política, dado que nuestra participación no es neutra o inocua. Es más, es principalmente con o contra nosotros (cuando ejercemos la docencia en estos espacios de trabajo tan particulares) que el estudiante construye estos espacios para desplegar sus críticas que servirán para que el proceso de subjetivación se ponga en marcha.

Antes que individuo, aquí se referirá a operación de individuación. El concepto de *individuación*¹ puede ser entendido o contemplado desde dos puntos de vista: como un proceso por el cual el individuo llega a constituirse como tal, o como el conjunto de los rasgos que distinguen a la cosa: “uno puede preguntarse por qué un individuo es lo que es. Uno también puede preguntarse por qué un individuo es diferente de todos los demás y no puede ser confundido con ellos”, señala Gilbert Simondon (2015, p. 58). Ha sido en función de estas dos cuestiones que al problema de la individuación se lo ha asociado con la pregunta por el principio a partir del cual un individuo adquiere identidad y se constituye como un ente particular distinto del resto; es decir que la pregunta por el individuo deviene en pregunta por su principio: “se llama principio de individuación [...] al principio que da razón de por qué algo es un individuo, un ente singular”, define Ferrater Mora en su Diccionario de filosofía (1999, p. 1800).

A este principio² susceptible de explicar a la individuación, dado que pone en relación forma y materia, se lo ha estudiado por dos vías: el monismo sustancialista, o la vía hilemórfica. Estas perspectivas de búsqueda de la relación entre forma y materia privilegian ontológicamente al individuo ya constituido, porque es a partir

de afirmar su existencia que se procede a buscar el principio que ha dado origen a una operación que ha concluido con su constitución como tal. Ludwig³ y Pradeu⁴ señalan:

si se trata de identificar el principio de individuación es porque se tiene la idea de que debe haber un principio de individuación, pero se ignora lo que es. Y si se tiene la idea de que debe haber un principio de individuación, es porque las cosas que nos rodean o la manera en que percibimos las cosas que nos rodean implica que debe existir un principio semejante, cuya naturaleza se trata entonces de descubrir. Si, por lo tanto, se quiere reconstruir la problemática que conduce a ponerse en busca del principio de individuación, se debe comenzar en consecuencia por interrogarse sobre lo que puede dar la idea de que debe existir un principio semejante (2014, p. 9).

Esta definición de operación de individuación que critica a la relación hilemórfica es importante en el ámbito de este taller de Diseño de espacio efímero. Esto es así porque abre la posibilidad de cuestionar críticamente, es decir, de situar en el proceso de definición de la forma al agente (al estudiante) en una dimensión que no se limita a definir una forma sobre una materia inerte, sino que reconoce la compleja relación entre lo material y lo formal, entre el pensamiento y la acción. Aquí, entonces, es importante señalar nuevamente la importancia de volver explícita la ideología que desde la docencia se sostiene, porque es con y contra ella que el estudiante producirá subjetivación, y en el cuestionamiento (en la participación activa del estudiante) de la relación entre materia y forma existen espacios para que esta operación de subjetivación se lleve a cabo⁵.

La ideología tiene una compleja relación con la cultura material, y los ámbitos en donde se estudia el diseño de espacios interiores son ideales para tratar con este tema:

por un lado, la ideología puede ser vista como un conjunto de representaciones producidas e inscriptas en la conciencia y en la conducta humanas, en el discurso y en las experiencias vividas. Por el otro, la ideología afecta y es concretizada en varios “textos”, prácticas materiales y formas materiales (Giroux, 1997, pág. 183).

Es decir que el carácter mental de la ideología está íntimamente vinculado con lo material y con las acciones humanas (esta asignatura universitaria trata, justamente, con la relación entre todas estas condiciones que caracterizan a una ideología). La dimensión ideológica⁶ subyacente en el discurso crítico permite visibilizar valores sociales sedimentados que operan en la construcción del conocimiento en el ámbito

académico; es decir que es posible fundamentar la producción de conocimiento sin negar la existencia de posturas ideológicas (la ideología estaría ubicándose en la base de la esfera de la conciencia crítica). Rehúye la ideología a todo reduccionismo, dado que es un proceso en curso, activo, que involucra a múltiples significados en lo que respecta a su producción, reproducción crítica (o no), consumo y representación.

Dado que lo que aquí se propone es captar la operación de diseño en tanto proceso —como procesualidad—, será necesario distinguir entre principio de individuación y operación de individuación. Lo que es postulado en la búsqueda del principio de individuación —señala Simondon en su tesis doctoral, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información* y en su tesis complementaria, *El modo de existencia de los objetos técnicos*⁷— es que la individuación tiene un principio que puede ser rastreado y encontrado a partir del estudio del individuo constituido. De esta manera se afirma la existencia de una secuencia: primero se establece un principio de individuación; luego, ese principio interviene en una operación de individuación; finalmente aparece el individuo constituido. Afirmar la existencia de esta secuencia habilita a pensar que ese principio puede llegar a ser conocido desde las certezas que se tienen sobre el individuo constituido. Es decir que se le otorga un privilegio ontológico a este individuo ya constituido, y es desde el individuo constituido que se lleva a cabo la búsqueda de su principio. El mismo Simondon (2009) nos advierte sobre el error señalándonos que se trata de una “génesis a contrapelo” dado que, de esta manera, es con el individuo constituido que se cuenta para, a partir de él, llegar a explicar su principio. Hallar ese principio conociendo solo su resultado es una tarea imposible, dado que la operación de individuación de este individuo constituido tomado en consideración pudo haber transitado muy diversos trayectos. Es imposible hipotetizar, a la luz de lo que este resultado muestra en su naturaleza estable en la actualidad, los trayectos que el individuo ha seguido para llegar a constituirse como tal.

El concepto de emancipación es tomado de la definición que Giroux (1997) ofrece en la exposición teórica que él mismo realiza, a partir de cuestionarse sobre cómo es posible producir una educación significativa a través de la crítica y cómo desde la docencia puede esta educación hacerse crítica para transformarla en emancipatoria. El espacio escénico es un espacio creado, pero también creador; y por esta característica consideramos que tiene una importancia especial en el objetivo perseguido en relación con la subjetivación. En este sentido señala Giroux: “el concepto de teoría crítica se refiere a la naturaleza de la crítica autoconsciente y a la necesidad de desarrollar un discurso de transformación y emancipación social

que no se aferre dogmáticamente a sus propias suposiciones doctrinales” (1997, pág. 26). El ámbito del diseño relaciona, en una operación que algunos caracterizan como proyectual, lo que es con lo que podría o debería ser. Es a partir de reconocer la construcción de esta discrepancia, en esta dialéctica sostenida por el trabajo del estudiante (este pensamiento dialéctico refiere a la crítica y a la reconstrucción teórica), que la subjetivación se hace posible:

El pensamiento “corresponde” a la realidad solo en cuanto que este la transforma a través de la comprensión de su estructura contradictoria. Aquí el principio de la dialéctica lleva al pensamiento más allá de los límites de la Filosofía. Ya que comprender la realidad significa comprender lo que las cosas realmente son [...]. Su función [del pensamiento dialéctico] es la de romper la autocerteza y la autosatisfacción del sentido común, que socavan la confianza siniestra en el poder y en el lenguaje de los hechos fácticos, para demostrar que la falta de libertad está arraigada en el corazón de las cosas. Que el desarrollo de sus cualidades internas nos lleva necesariamente a un cambio cualitativo: la explosión y la catástrofe del estado de cosas establecido. (Marcuse, Herbert en Giroux, 1997, pág. 38).

Lo fundamental de la teoría crítica, entonces, en el ámbito académico que es aquí estudiado, no es aquello a lo que debería darle forma (como si la materia dependiese del pensamiento teórico para adquirir una forma, como lo señala el modelo hilemórfico criticado por Simondon), sino los agentes que la construyen y utilizan para dar sentido a sus vidas. Se trata de pensar —para llegar a conocer— cómo se piensa cuando se está diseñando un espacio efímero, como lo es el espacio teatral. En esta operación de conocimiento de lo que se piensa es posible llegar a desarrollar discursos libres de distorsiones y que, a su vez, permitirían al estudiante apropiarse de dimensiones culturales al hacerse partícipe de la definición de estas.

Gastón Breyer⁸ replantea el hacer el diseño al proponer una teoría de la operación de diseño fundamentada en la heurística, es decir, como teoría del pensar innovativo que entronca con teorías psicológico-filosóficas de la invención, focalizándose en el momento de invención, de descubrimiento. “La heurística se basa sobre tres pilares —señala Dora Giordano—: la mayéutica como arte de preguntar; la hermenéutica como arte de interpretar y la holística como arte de relacionar” (2018, pág. 76). El objeto que se diseña en la asignatura que motiva a realizar el presente trabajo de investigación es una entidad material, que debe satisfacer exigencias de distintos rubros noemáticos (materialidad, forma, tiempo, espacio, significado, etc.).

El ser humano, en tanto ser intencional, tiene comportamientos que trascienden las simples reacciones mecánicas, llegando a enfrentar la realidad con la intención de operar en ella, proyectando en ella. La actividad del diseñador, plantea Breyer, recibe datos del mundo para luego girar 180 grados y producir un objeto de diseño. La estrategia que propone la heurística del diseño, como promotora del pensamiento relacional, es la de proponer organizar la proposición del problema sin necesidad de aplicar métodos o modelos.

El escenario posee una estructura compleja que ofrece una imagen unitaria al espectador:

Todo en el teatro dice de ojos que miran y ojos mirados. Todo el misterio y la materia del actor está ahí: desarrollar una operación del mirar y de la mirada. La mirada ancla la palabra. La palabra en el vacío pierde su verdad, falta una deixis que cierre el circuito. Si hay algo tan fundante en la escena como el concepto de “área de veda”, es este de engendrar una mirada. Ella funda y sostiene la palabra (Breyer, 2008, pág. 25).

Étienne Souriau⁹ estudia los distintos modos de existencia y su nivel de intensidad¹⁰, entendiendo que hay existencias que son percibidas como “más reales”, en el sentido de que a) ganan fuerza, b) adquieren extensión, c) obtienen mayor consistencia o c) constituyen un proyecto que llega a realizarse. Estos niveles de intensidad citados pueden ser organizados en dos grupos: los tres primeros niveles dan cuenta de seres que permanecen en el mismo plano y que adquieren mayor fuerza al intensificar la realidad de su existencia, mientras que en el último de los niveles citados (el del proyecto y el objeto que se construye) se trata de seres que deben cambiar el plano de su existencia para acrecentar su nivel de realidad. Esto implica afirmar que no hay un único modo de existencia para cada uno de los seres que pueblan nuestro mundo: es posible que un mismo ser participe de diversos planos de existencia, como si perteneciera a varios mundos. El mundo queda organizado, en función de la teoría expuesta por Sourieau, por seres cuyas realidades son *plurimodales*, o múltiples, de modo que el mundo deviene en un entramado de planos en los que existen estos seres.

El problema de la presencia adquiere un peso relevante en la obra de Souriau; de hecho, este filósofo llega a distinguir entre las artes representativas (de segundo grado) y aquellas artes no representativas (de primer grado). Esta distinción se hace en función de la manera en que se le aparecen, a quien contempla la obra,

el conjunto de datos que constituyen el universo de la obra en relación con ella misma. En las obras no representativas el universo de los datos es inherente a la obra misma mientras que, en las obras representativas, Souriau reconoce una dualidad ontológica: la obra por una parte y los seres originados por su discurso (como sucede con el proyecto y el objeto construido), por otra: “hay un conjunto totalmente distinto de organizaciones morfológicas, que conciernen a seres suscitados y presentados por su discurso. Estos seres son sus verdaderos motivos de inherencia”¹¹ (Souriau, 2016, p. 111). Las artes representativas, según estas definiciones, poseen a un mismo tiempo forma primaria y forma secundaria (si por *forma primaria* se comprende aquella que informa directamente los fenómenos de la obra, en su calidad de ser concreto y actualmente presente, mientras que la *forma secundaria* informa sobre un ser originado por un discurso a modo de hipótesis, ontológicamente distinto en absoluto de la obra misma, como sucede con el proyecto como instancia situada entre la actividad de diseñar y la fabricación/construcción en el esquema presentado en esta tesis). La teoría expuesta por Souriau, y específicamente la distinción que realiza entre artes representativas y artes no representativas, arroja luz sobre la incidencia del diseño y la fabricación digital en la reconfiguración del esquema de diseño. La consecuencia de observar a la operación de diseño en función de esta teoría hace que sea posible llegar a entender a la operación de diseño y fabricación digital como un tipo de obra no representativa realizada desde la representación.

Souriau, conocido por sus trabajos en el área de la filosofía del arte¹², se refiere a los modos de existencia mediante conceptos fundamentados en términos jurídicos antes que estéticos: el sujeto que percibe es un testigo; su percepción no es desinteresada, y consiste a su vez en aprehender lo percibido y dar fe de su valor. El testigo es un actor, no permanece neutro o imparcial, dado que le incumbe la responsabilidad de dar cuenta de aquello que tuvo el privilegio de ver: “De sujeto que percibe (ver), deviene sujeto creador (hacer ver)” (Lapoujade, 2018, p. 20). Detrás del testigo, se reconoce la presencia de un abogado, cuya responsabilidad es la de dar fuerza de derecho respecto de aquello que ha sido percibido. Los diseñadores, en este sentido, son abogados dispuestos a pleitear a favor de entidades que pretenden ser instauradas y sobre cuya legitimidad deben dar cuenta ante fiscales. Estos diseñadores (abogados) deben vencer el escepticismo, el desprecio, la ignorancia que acompaña la instauración de un objeto nuevo en el mundo: “cada obra por realizar tiene un derecho a la existencia —enfatisa Souriau— que le es propio y realmente individual. Es un ser que se trata de promover, de realizar en cuanto tiene de único, de insustituible” (2016, p. 339).

En los términos de intensidad de lo real propuestos por Sourieau, pasar de la actividad de diseñar al proyecto, y del proyecto a la fabricación/construcción del objeto es intensificar la realidad de este ser en particular. El diseñador debe dar pruebas de su validez, de la validez del diseño que justifica la intensificación de la realidad de este para llegar a ser un objeto material, construido. Se instaura, según este modo de pensar, un orden jerárquico, dado que toda existencia injustificada en sí misma recibe su sentido y razón de ser por un fundamento superior, de manera análoga a como un abogado o apoderado recibe sus poderes de una autoridad legal. Se legitiman, así, modos de existencia: “Extraña transformación a través de la cual una existencia adquiere una realidad nueva por el solo hecho de ser legitimada” (Lapoujade, 2018, p. 21). Entonces, la intensificación de una existencia, como la lucha de esta misma existencia para situarse en el mundo, tiene por correlato su legitimación (en términos jurídicos) para poder existir; es decir que se trata de un problema político, tanto como de diseño y producción material. Posiblemente sea necesaria la intervención de otras existencias para legitimar las nuevas; esto implicaría afirmar que un ser no existe solo por sí mismo, sino que existe porque alguna otra cosa lo legitima, y porque es capaz de llegar a legitimar otras cosas. Todas las existencias, para Souriau, necesitan de intensificadores para poder acrecentar su intensidad real: cada ser existe porque es auxiliado por otro, y porque es capaz de auxiliar a otros en su existencia.

Souriau distingue el *fenómeno* de la *cosa*, y a cada uno le corresponde un modo de existencia distinto. Los fenómenos son reconocidos por este filósofo francés como “momentos de gracia de la naturaleza descriptos en su esplendor repentino” (Souriau, 2017). El fenómeno logra su modo de existencia propio a partir de una construcción repentina, aún si se disipa de inmediato; el fenómeno *es* todas sus manifestaciones. La cosa, por su parte, es lo que se mantiene a través de sus manifestaciones: “Ahí está su base de existencia. En tanto que arte de existir es la conquista y la realización, la posesión efectiva de esa indiferencia a la situación” (Souriau, 2017, p. 144). La cosa, desde este punto de vista (en términos jurídicos), es una obligación: obligación de permanecer, obligación de responder al ser interpelada. Y la cosa, a diferencia del fenómeno (afirma Souriau) necesita de un pensamiento para mantener su existencia más allá de sus manifestaciones fenoménicas. Aquí Souriau equipara el modo de existencia de las cosas¹³ y el del pensamiento, dado que “el pensamiento está condicionado por la cosa que él mantiene en la existencia, la cual, a cambio, le da su base propia” (Lapoujade, 2018, p. 28). Existen, en el universo descrito por Souriau, el mundo de los fenómenos, el mundo de las cosas, el universo de las ficciones y el universo de los virtuales.

Los imaginarios o ficciones no obedecen a la lógica de aparición de los fenómenos ni a las leyes de las cosas, sino que se ubican en lo social, en tanto pertenecen a discursos y creencias de un determinado mundo cultural (como los personajes de ficción de las novelas), mientras que a la virtualidad la entiende como el resultado de la continuidad lógica de estructuras que no se manifiestan como fenómenos, que no son cosas y que tampoco son ficciones. Para caracterizar lo virtual Souriau recurre al ejemplo de la parte ausente de un arco estructural: la parte ausente puede imaginarse, y ese imaginar no es azaroso, ya que sigue las líneas compositivas de lo existente. Otro ejemplo que sugiere es el de los restos de conversación, susceptibles de devenir en un relato coherente mediante el agregado (arte) de piezas faltantes. Los virtuales, para Souriau, son los que incentivan un deseo de creación, es decir, una voluntad de proceder mediante el arte para intervenir en el mundo: la cuestión aquí tratada por este filósofo francés es la *instauración*. Los virtuales hacen que toda realidad se vuelva inacabada:

Nada, ni siquiera nosotros, nos es dado de otra manera que una suerte de media luz, en una penumbra donde se bosqueja lo inacabado, donde nada tiene ni plenitud de presencia, ni plenitud evidente, ni consumación total, ni existencia plenaria. Esta mesa que toco, estos muros que nos cercan [...] nada de todo eso tiene una existencia pronunciada con suficiente fuerza, como para que podamos considerarla de una intensidad satisfactoria (Souriau, 2017, p. 228).

La existencia, entonces, exige acciones instauradoras constantes. Souriau ofrece el ejemplo de una mesa para referirse a las intensidades del existir. Afirmar la existencia de una mesa implica hacer manifiesto el mínimo exigible requerido para dar testimonio de su existencia; pero si a ella le añado consumaciones de distinta índole (como intelectuales¹⁴, artísticas¹⁵), la mesa adquiere otro tipo de existencia que sobrepasa el testimonio, admitido como mínimo indispensable para poder dar cuenta de ella. Incluso el proyecto de una mesa es una manera de existir de esa mesa. El acontecimiento, y no la cosa, adquiere relevancia en la filosofía de Souriau; es el mundo de lo sináptico lo que adquiere relevancia por sobre el mundo óntico: “hace un momento había un vaso entero; ahora hay estos pedazos. Entre los dos, hay lo irreparable” (Souriau, 2017, p. 178).

Para Souriau, entonces, la fenomenología resulta insuficiente para captar el fenómeno completamente, dado que este, el fenómeno, es siempre percibido según un punto de vista que se sustenta en datos que son útiles a quien percibe. Y esos datos son útiles para quien percibe porque aseguran la continuidad de su propio mundo de lo percibido. Souriau vincula las relaciones existentes entre lo dispuesto

con un punto de vista interior del fenómeno: percibir, para este filósofo francés, no consiste en observar desde fuera un mundo que se despliega ante un sujeto, sino que estriba en entrar en un punto de vista, dado que la percepción misma es participación. Para poder ver, entonces, hace falta un arte, dado que todo modo de existencia envuelve un punto de vista (es decir, que es necesario encontrar el punto de vista de la cosa): “Es incluso en esto que se distingue de la simple y pura existencia¹⁶” (Lapoujade, 2018, p. 41).

En función de lo expuesto por Souriau, es posible ver al diseñador como abogado de existencias débiles; existencias que solicitan existir en otro modo, o alcanzar otro nivel de realidad. Breyer reconoce en Souriau a un “filósofo, esteta y teórico del teatro”¹⁷ (2005, p. 167). Este arquitecto argentino concibe la operación de diseño como un proceso de transformación:

En tal proceso, los agentes del acto (autor..., técnicos..., público), se solidarizan a lo largo de un vector que los homogeneiza y reduce la omnipotencia del “acto creador” en beneficio de una socialización de la comunicación. (Breyer, 2005, p. 163).

Se identifican, de esta manera, puntos o instancias singulares en el proceso de diseño, y entre esos puntos reconoce, a su vez, similitudes y diferencias: estas son las consecuencias de la acción del proceso. La transformación eslabona las instancias iniciales con aquellas finales; este es un proceso de *isomorfía*. Cualquier instancia que se considere a lo largo de ese vector temporal de transformación que une las instancias primera y última dará una forma isomorfa coherente y “derivada respecto de los instantes anteriores y posteriores” (Breyer, 2005, p. 143).

Los ejercicios que se han propuesto en estos últimos años de dictado de la asignatura consisten en realizar diseños, formalizados en proyectos, de espacios efímeros, entre los cuales se encuentran los espacios teatrales, en sus más diversas maneras. Estos ejercicios están planteados para que los mismos estudiantes tengan la posibilidad de proyectar su plan de trabajo. Es decir que, al inicio del trabajo, lo que cada estudiante hace es plantear aquellos conceptos y principios que servirán de guía para llevar adelante la actividad de diseñar (es decir que estos conceptos y principios no están definidos desde la docencia). Se trata, en esta primera instancia del trabajo, de un momento en el cual el estudiante (o grupos de ellos, porque se promueve el trabajo grupal) hacen explícitos los principios (ideología) que rigen su actuar, su comportamiento, en esta región tan particular de la sociedad que ocupamos en el ámbito académico. Esos principios son expuestos y, en tal

condición, susceptibles de ser cuestionados por el resto de quienes participamos en esta actividad.

Las experiencias vividas, lejos de haber sido de confrontación, han despertado el interés por conocer más sobre “el otro”. En este punto, diseño y práctica teatral parecen coincidir, dado que se establece un diálogo respetuoso entre distintas concepciones del mundo, sostenidas por distintos grupos o sujetos dentro del ámbito académico.

Los proyectos, es decir, toda aquella información que servirá para construir el escenario, son presentados por los mismos estudiantes; y esta presentación incluye la definición de los conceptos que guiaron la realización de la propuesta, es decir, principios ideológicos que guían su actuar en sociedad.

REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIONES PROVISORIAS

El ámbito de trabajo del taller de Diseño de Espacio Escénico no puede ser pensado, ni concebido, por fuera del contexto socioeconómico y geográfico en el que se encuentra situado. Este especial ámbito académico, que trata con las relaciones entre el diseño de lo efímero material, con la gestualidad corporal, con la voz y con lo performático, es un espacio político que está implicado en la construcción social de un discurso cuyo significado está relacionado, como señalábamos en la oración anterior, con una sociedad y lugar específicos.

En los años de dictado de esta asignatura, hemos aprendido que el trabajo en el teatro es de carácter grupal, en el que distintos sujetos ocupan lugares desde los cuales ejercen de manera apasionada su actividad. Se trata de relacionar actividades con el fin de que con su complemento se logre una obra de arte. Con este criterio se pretende trabajar en el taller de diseño de espacio efímero: libres estudiantes que complementan sus saberes para llegar a producir una obra de diseño. El teatro tiene el fin de hacer pensar; y ese hacer pensar no solo lo realiza el espectador, sino todos aquellos implicados en la tarea de la puesta en escena de la obra.

En el diseño del espacio escénico, en el proceso mismo que es construido por el estudiante, se lleva a cabo la conexión entre la educación en este particular ámbito académico y la emancipación. El docente tiene la responsabilidad de presentar al

estudiante aquellas cuestiones susceptibles de devenir conocimiento y destrezas que le sirvan para construir discursos críticos sobre sí mismos y sobre lo que implica vivir en una sociedad democrática en esta particular región del país.

REFERENCIAS:

Breyer, Gastón (2007) *Heurística del diseño*. Buenos Aires: Nobuko.

Breyer, Gastón (2008) *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.

Giordano, Dora (2018) *Cuestiones sobre el diseño. Equilibrios inestables sobre campos imprecisos*. Buenos Aires: Diseño.

Giroux, Henry (1997) *Teoría y resistencia en educación*. México D.F.: Siglo XXI.

Marcuse, Herbert (1968) *El hombre unidimensional*. México D.F.: Joaquín Moritz.

Simondon, Gilbert (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus-La Cebra.

Simondon, Gilbert (2012) *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.

Simondon, Gilbert (2013) *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.

Simondon, Gilbert (2015) *Comunicación e información*. Buenos Aires: Cactus.

Souriau, Etienne (2017) *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus.

Vargas Campos, Ronulfo (2006) *Marcuse: vigencia de un pensamiento inactual*. En Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica. XLIV (111-112), 145-152, enero-agosto 2006.

NOTAS:

1 - Por individualidad se entiende aquello que sitúa a una cosa aparte del resto. El individuo posee carácter de unicidad en virtud de los rasgos otorgados por la individualidad.

2 - De esta afirmación surgen dos cuestiones que la filosofía ha tratado a lo largo de la historia: la primera de ellas concierne a determinar en qué consiste el principio de individuación, mientras que la segunda de estas cuestiones está relacionada con la búsqueda de las características que sirvan para definir a un individuo como tal.

3 - Ludwig, Pascal, profesor de la Universidad de París-Sorbona y especialista en filosofía del lenguaje y filosofía de la mente.

4 - Pradeu, Thomas (1978), investigador en el área de la biología y la inmunología conceptual, especialmente el concepto de individualidad biológica; en las formas de interdisciplinariedad entre las ciencias de la vida y las humanidades; ha realizado algunos trabajos en la metafísica de la ciencia. Director del proyecto “IDEM” financiado por ERC, el jefe del “Grupo de inmunología conceptual y teórica” en la unidad de Inmunología en Burdeos (UMR5164), y coordinador del Instituto de Filosofía en Biología y Medicina.

5 - Se trata de la definición que Herbert Marcuse ofrece de hombre unidimensional: este es un ser humano castrado tanto intelectual como emocionalmente. Se trata de un ser condicionado y programado por la educación, por el lenguaje, por el trabajo, por los media, de manera tal que tienda a sostener los mismos pensamientos y las mismas conductas, condicionado y programado para afirmar siempre la sociedad establecida, es un ser humano sistemáticamente incapacitado para expresar la negación, incapacitado para percibirse de una realidad de enajenación, de pauperización material, intelectual y moral, y, por ende, incapacitado para rebelarse contra ella. Se sugiere la lectura de Vargas Campos, Ronulfo (2006).

6 - Aquí se hace referencia a la reproducción, concepto que refiere a prácticas sociales que encierran mensajes inscriptos en marcos históricos y sociales específicos, cuyo fin es el de legitimar intereses de orden social dominante.

7 - Simondon, Gilbert (2008). El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo.

8 - Fundador de SEMA, Creador del Centro de Heurística de la UBA. Arquitecto, escenógrafo de la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires.

9 - Souriau, Étienne (1892-1979) Filósofo francés, realizó sus estudios en la École Normale Supérieure en París, y se graduó en el año 1925.

10 - La palabra *manera* deriva del latín *manuaria* (manus: “mano”; y el sufijo -arium, que hace referencia a una pertenencia) y refiere a cómo es que se hacen las cosas, cómo aparecen; mientras que *modo* (del latín *modus*) piensa la existencia a partir de los límites del ser o de su medida. El modo delimita, mientras que la manera hace manifiesta una forma. Souriau estudia el principio formal que organiza las formas; este filósofo francés concibe la forma en términos hilemórficos: ella (la forma) es la que informa a una materia, mientras que lo formal es lo que organiza las formas: lo formal organiza la forma; y la forma organiza la materia.

11 - El mismo Souriau ofrece el ejemplo de un cubo dibujado sobre una hoja de papel; este dibujo representa, con sus solos trazos, un cubo en perspectiva: “En su forma primaria, constituye un conjunto de líneas rectas en un plano que dibujan un cuadrado y dos trapecios. Mas nos sugiere la idea de un cubo, y lo percibimos bajo esta forma. La forma cúbica, en el espacio de tres dimensiones, no depende del dibujo, el cual es un plano, sino del cubo sugerido. A él corresponde; él es el dato. Podemos llamarlo forma de segundo grado” (Souriau, 2016, p. 112).

12 - Dirigió la investigación y la redacción del Vocabulario de estética de más de 1000 páginas.

13 - “El pensamiento no figura allí un ser aparte, anterior o ulterior. A través de él es que se constituye la ciencia reica, pero también él mismo se constituye en ella, reside en ella, opera en ella. Es allí factor de realidad” (Souriau, 2017, p. 148).

14 - Analizando su significación en tal o cual lugar, siendo parte de tal o cual acontecimiento.

15 - Siendo retratada por un artista, pasando a formar parte de una pintura, escultura, instalación, filme, cuento o novela.

16 - Aquí puede plantearse la diferencia entre materia y material: lo que diferencia el material de una materia es que el primero (como consecuencia de las intenciones del diseñador) está animado de fuerzas, posee dinanismos que hacen de él una realidad susceptible de ser relacionada como una heterogeneidad más en la operación de diseño; y esto es así porque, como acaba de señalarse, todo modo de existencia envuelve un punto de vista.

17 - Uno de los textos publicados por Etienne Souriau, del año 1950, se titula Las doscientas mil situaciones dramáticas.

**PRECARIZACIÓN
LABORAL EN
ESCENOGRAFÍA,
VESTUARIO E
ILUMINACIÓN**



**Ileana Vallejos
Gabriela Morales**

PRECARIZACIÓN LABORAL EN ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO E ILUMINACIÓN

Gabriela Morales

(Región Centro)

San Martín, Argentina. Técnica escenografía. Artista visual. Desde 2008 se especializa en trabajos de diseño y realización de escenografía y puesta de luces en obras de teatro y danza. Sus trabajos se han presentado en Francia, Brasil, y en universidades Nacionales como la UNSAM, UNLaM y UNTREF. Además de participar en muestras colectivas en centros culturales de la Ciudad de Bs.As. Coordina el área de visuales en Espacio Cultural Dinamo promoviendo la autogestión y remuneración de artistas emergentes. Entre sus trabajos se resaltan los realizados en el Centro Cultural Haroldo Conti y teatros como el Margarita Xirgu. Actualmente se desempeña como docente de iluminación, vestuario y escenografía en la Escuela Municipal Superior de Teatro de Lanús.

Ileana Vallejos

(Región Centro)

Se desarrolla en el ámbito teatral y artístico desde 2010. Formada en la EMAD como Escenógrafa y Vestuarista; e IMTA como actriz titiritera. Actualmente estudia Lic. en Diseño Industrial. Trabajó como coordinadora de arte en las muestras plásticas de Julio Chávez en Córdoba y CABA. Desarrolló su labor como coordinadora de arte en el festival Mirá Arte en el CCBorges. Dos grandes desafíos en pandemia fueron la Dirección de Arte del largometraje *El arranque* junto al DF Federico Jacobi. Y la Coordinación del área de Escenografía y Vestuario del festival Akroasis, Border teatro, con un proyecto de SUSTENTABILIDAD y SOSTENIBILIDAD aplicado a las puestas escénicas. Desde 2017 es la gestora y diseñadora de Arte de Teatro a mano. Sus últimas puestas son *No la vamos a embocar nunca*, teatro El Tinglado, diseño de vestuario de *Biodrag*, teatro Border y Diseño de escenografía de *No la sueltas*, Jufré teatro.

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación debemos primeramente hacer referencia al año 2020, que se presentó como una realidad mundial pandémica y obligó a la reestructuración en todos los órdenes: sociales, económicos y culturales, los que debieron ser modificados inevitablemente. Esta realidad cambió la mirada sobre nuestra calidad de vida y la del entorno, en todos sus sentidos habituales. Se establece la emergencia cultural.

Intentamos pensarnos y repensarnos en este contexto. Dentro de dudas, cuestionamientos, intentos de encontrar respuestas, nos fuimos encontrando con colegas entorno a una charla cotidiana a través de la virtualidad. Este nuevo encuentro por medio de una pantalla, de un dispositivo móvil, portátil, eléctrico, de conexión universal, nos permitió pararnos en un nuevo punto de contacto para pensar en la precarización dentro de una nueva y extraña economía mundial.

¿Cómo logramos llegar a vivir de lo que hacemos, de nuestra profesión, si la precarización aparece desde diferentes aristas? ¿Cómo logramos que se valore nuestro trabajo intelectual? ¿Quién puede ponerle un valor a nuestro tiempo de investigación y de formación en nuestra calidad de artistas?

Proponemos a continuación una breve reflexión basada en hechos estadísticos, dentro del trabajo de la escenografía, la iluminación y el vestuario. Apoyándonos en cuestionamientos personales y un formulario que reveló datos concretos de la situación actual.

Dentro de este contexto, en esta investigación planteamos orientarnos en tres profesiones y su interseccionalidad: el teatro y su burocracia.

Uno de los objetivos a partir de esta investigación es buscar aproximaciones para generar apertura de soluciones o claridad de acción en propuestas laborales futuras. Desde un criterio metódico, partiendo de la búsqueda de una investigación de fuentes, con estadísticas lanzadas al trabajo de campo, desde la metodología de encuesta de un formulario que circuló entre colegas de las áreas que deseamos visibilizar su situación. Allí abordamos distintas temáticas pretendiendo conocer el estado actual de los trabajadores de la escenografía, la iluminación y el vestuario.

“La realización de las ideas técnicas es aparentemente fácil, pero componer un escenario requiere el mismo cuidado y organización que componer un cuadro. Desgraciadamente no siempre se consigue, por razones diversas, realizar sobre la escena lo que se ha proyectado”.

Rodolfo Franco

UNA NUEVA TEATRALIDAD VIRTUAL

Al hacer teatro a través de una pantalla, se da una interconexión. Así surgen dos problemáticas que intentan debatir para encontrar y seguir de alguna manera trabajando y continuar haciendo “teatro virtual”.

Surgen las charlas por YouTube, donde profesionales de todas las áreas culturales se encuentran a debatir la problemática actual, a cuestionar y desmenuzar en conjunto. Aunque el zoom (gratis) solo llega a 100 participantes, la virtualidad permitió llegar a encuentros cada vez más masivos de acercamiento y a la mayor cantidad de personas. Se estableció una nueva manera de reunirnos; en cambio las salas teatrales tienen una capacidad limitada de butacas, los anfiteatros también; sin embargo, la virtualidad es infinita. La virtualidad no tiene capacidad limitada.

VISIBILIZACIÓN DE ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO

Comenzamos a preguntarnos la manera de visibilizar las diferentes etapas atravesadas: desde la propuesta de proyecto, pasando por su diseño, realización y, finalmente, debatiendo el futuro sostenible. Sumado a visibilizar las carencias: desde el diseño, las horas invertidas, la metodología productiva, el presupuesto y la realización. Esta carencia comienza desde la compra de los materiales hasta la puesta en marcha de la realización, las terminaciones, la búsqueda de un flete para traslado, el traslado, la puesta en escena, el montaje, el tiempo de vínculo con los actores/actrices para la toma de medidas o enseñarles el uso de utilería o elementos manipulables en escena. Así como también el armado en cada función, el desmontaje, conservar en buen estado los vestuarios, operar luces, montarlas, etcétera.

Entonces nos propusimos visibilizar el estado en el que se trabaja, la carencia de políticas que amparen nuestra creación y nuestro trabajo físico, desde el comienzo de una obra; es decir, desde el momento en el que somos convocados para una propuesta, pasando por su diseño, realización, puesta en escena y el destino que tendrá a futuro nuestro trabajo, tanto en escenografía, iluminación, como en el vestuario, considerando estas tres disciplinas de manera individual, pero inherentes entre sí. Y pensando en la virtualidad como una herramienta que puede desproteger la propiedad intelectual.

Estas disciplinas tienen en común que permiten ver las carencias burocráticas, el desamparo ante la falta de una estructura que estipula plazos, valores básicos para poder presupuestar y el marco teórico de lo competente a la remuneración legal: ¿cómo atraviesan estas carencias al trabajador monotributista?, ¿esta es la única vía para legalizar nuestra actividad? Aquí comienzan las preguntas a las que pretendemos encontrar respuestas en conjunto para organizarnos.

VISIBILIZACIÓN DE CARENCIAS EN VALORES REMUNERATIVOS

Como trabajadoras de la escenografía, la iluminación y el vestuario, nos encontramos de manera cotidiana sin tener una base estipulada de valores para considerar el rango de remuneración del trabajo escénico. Carencias de gremios o estructura sindical que pueda ampararnos cuando el trabajo se ve explotado por la falta de conocimiento sobre el quehacer de nuestros diseños y realizaciones. Carencias de escalas salariales que puedan ayudar a regular nuestra situación económica. Cada proyecto se evalúa a nivel de los costos de los materiales que se utilizarán para su realización. Esto fluctúa según la economía local y puede ser condicionado en valores, si bien para considerar el valor de las horas de trabajo no existe una regulación global visible para nuestra profesión. Cada escenógrafo, vestuarista, iluminador condiciona el precio de su trabajo según criterios personales que pueden ser considerados según el valor de la hora de un sueldo mínimo; sin embargo, ¿por qué no existe una regulación del tiempo de trabajo?

Nuestro grupo de trabajo se encuentra en diversas situaciones laborales a las que debe sumarse el estado crítico en pandemia.

Creemos que es necesario establecer cimientos: condiciones para lograr un punto inicial de marco teórico y regulatorio acorde al esfuerzo y al tiempo que demanda su desarrollo. Dando apertura al conocimiento de derechos y obligaciones de todas las partes involucradas en un proyecto demandadas durante el desarrollo del proceso escénico.

Estos cimientos generarán que nos den una estructura propia, independiente e interdependiente dentro de cada disciplina.

Cuestionamos los posicionamientos de los colegas de mayor edad y experiencia con respecto a quienes tienen menor experiencia o se encuentran realizando sus

primeros trabajos en el área. ¿Qué sucede con la precarización? ¿Varía su proporción?

Hemos descubierto varias aristas en las que desarrollar la temática que nos preocupa en esta investigación. Gracias al formulario que amablemente han respondido colegas de diferentes áreas, llegamos a la conclusión de la necesidad urgente de un marco regulatorio para nuestras profesiones.

De los que respondieron, el 75 % es profesional, por lo que podemos decir que incluso la inestabilidad se traslada a quienes se dedican hace varios años al trabajo en escenografía, iluminación y vestuario, y dentro de este contexto podemos agregar a los video diseñadores que también se incluyen dentro de los roles.

DISEÑADOR VERSUS REALIZADOR

Un punto importante para visibilizar son estos dos roles. ¿De qué manera? ¿Juntas, separadas o por “carriles paralelos”? ¿Debemos discernir entre ambos y, si es así, cómo hacerlo? Nos preparan académicamente para esta división de roles, aunque en algunos ámbitos formativos somos un “combo” de DISEÑADOR.

Hay una carencia del conocimiento en las condiciones en las que trabajamos. Son muy pocos los profesionales que pueden dedicarse exclusivamente al diseño. Entonces nos falta un largo recorrido para que nuestras profesiones sean reconocidas con todo lo que cada una de estas disciplinas conlleva.

Las repuestas en su mayoría fueron de personas dentro de un rango etario de 25 a 45 años, esto significa que las personas que son consideradas se ubican dentro de la “edad productiva”, según el capitalismo en el que vivimos. Somos justamente las personas que ya tenemos un recorrido profesional, según las respuestas, las que vivencian cotidianamente esta situación de precarización laboral que la pandemia ha hecho más evidente.

Consecuentemente, se ha puesto en tela de juicio las formas de contrato si es que existen, o las formas de trabajo en las que nos vinculamos a la hora de recibir un proyecto para llevar a cabo.

Pudimos reconocer que la mayoría de quienes respondieron se dedican al diseño de escenografía y vestuario. De aquí vuelve a surgir una pregunta que intentaremos continuar investigando: luego de diseñar, ¿cómo se llega a que alguien realice? Es

decir, ¿cómo se genera el reconocimiento de todas estas partes involucradas para que reciban un pago acorde al trabajo realizado?

El circuito independiente es el que mayoritariamente se desarrolló en el 2020, dentro del contexto de pandemia, es el circuito que más producciones ha puesto en marcha según nos arrojó este formulario. Pero no ha dejado conforme a los trabajadores según la respuesta a la siguiente pregunta, sobre la conformidad de la retribución recibida. Es decir que, si bien este circuito se mantuvo activo con las condiciones que debieron darse con los protocolos adecuados al covid, aun así habiendo tenido trabajo, no se ha dejado conforme a los trabajadores. Esta es otra característica de la precarización. En este marco hacemos referencia a la nota publicada en Página 12, donde se muestra a la asamblea de trabajadores culturales frente al teatro San Martín en CABA por el cual los trabajadores denuncian: “los teatros públicos de la Ciudad de Buenos Aires, cuya tarea debería ser la de promoción, acogida y cuidado de las obras y trabajadores que las realizan, muy por el contrario, profundizaron aún más la precarización laboral existente”.

Así es que el teatro oficial tampoco se encuentra en las condiciones laborales adecuadas. La cultura está en emergencia cultural.

Podemos inferir que quienes nos dedicamos a estas profesiones no estamos conformes con las retribuciones recibidas en cada una de nuestras producciones.

UN LUGAR DE CAMBIO

Pudimos conocer situaciones de precarización variadas gracias a la última pregunta de nuestro formulario, donde propusimos comentar de qué manera podríamos construir un cambio en el trabajo del rubro.

¿Qué pensás de las formas de contrato o modos de dinámicas laborales que se dan en nuestro rubro? ¿Qué podríamos hacer al respecto como grupo de escenógrafos, iluminadores y vestuaristas?

Visualizamos a continuación aspectos percibidos junto a los colegas del rubro con respecto a las problemáticas en cuestión.

La nomenclatura numérica es indistinta del grado de importancia de cada aspecto.

1. Plantear una escala salarial, uniendo criterios, experiencias y consensos entre los colegas. Esto evitaría o bajaría la generación de especulaciones.

2. Visibilizar las asociaciones en Argentina actuales y vincularnos activamente entre estas y el Estado para lograr pautas *comunes de acción y luego leyes que regulen la actividad*.

3. Contratos regulados y consensuados tanto para el circuito de teatro OFICIAL/ COMERCIAL, teatro INDEPENDIENTE, COOPERATIVAS, Y/O PRODUCTORAS. De esto se desprende también la remuneración en tiempo y forma. Fijación de situaciones latentes, donde como profesional consultar y saber cómo proceder. Necesidad de estandarizar. Trabajar en conjunto con las productoras para la confección de estos contratos.

4. Analizar la génesis de la oferta y la demanda, con presupuestos base para así evitar el ser contratados precariamente y dar fin al ciclo “tiene trabajo el más precarizado”. Esto se ve en ambos circuitos y se hace insostenible en el ámbito independiente.

5. Concepto de gremio/ sindicato. Identificar los requisitos para su formación. *Conformar una asociación sindical que jerarquice nuestro trabajo y defienda nuestros derechos*.

6. Generar un banco de datos de los profesionales del rubro.

7. Modos de tipificar económicamente nuestro trabajo.

8. Reconocer nuestras condiciones de precarización desde el lugar de falta de conocimiento y visibilización del rol. Tiempo que demanda, dedicación, energía y el cuerpo que implica. *Lo cual en la dinámica genera precariedad en el trato humano al sentirnos menospreciados, sobreexigidos y realizando un trabajo absolutamente desproporcionado a la retribución (en todos los aspectos) que se nos otorga*.

9. Replantearnos la FORMACIÓN ACADÉMICA, el lugar que ocupa en el futuro “ser profesional”, con las herramientas necesarias para iniciar un camino con autoridad, conocimiento y, sobre todo, de los derechos y obligaciones que conlleva.

10. Nos preguntamos si realmente hay pocas personas que nos dedicamos a estas profesiones activamente.

11. Visibilizar y realizar un anexo en los CONTRATOS DE COOPERATIVAS sobre nuestro rol, derechos y obligaciones.

12. Reconocimiento por parte del Estado gobernante como trabajadores del teatro.

13. ADEA tiene en vigencia un taller sobre CONTRATOS (solo para socios), igualmente, sin entrar en debate, es constructivo que una serie de personas analice y confeccione estos CIMENTOS LEGALES.

14. Seguros a la hora de montaje o realización teatral.

15. Armar comisiones de teatristas de estos rubros y, si las hay, visibilizar cuáles son y unirse a ellas.

16. Concepto de monotributista, uno de los medios actuales para visibilizarse COMO UN TRABAJADOR LEGAL.

17. Obras sociales del trabajador escenógrafo, vestuarista e iluminador.

18. Concepto de trabajador independiente, *freelance*.

19. Conocer nuestra matriz de trabajo, nuestro sistema de producir creatividad.

20. VALORIZACIÓN de nuestro trabajo humana y económicamente.

21. Construcción colectiva.

CONSIDERACIONES FINALES

Y así llegamos a concluir, junto con el 77 % de respuestas arrojadas, la urgente necesidad de generar una escala salarial oficial del rubro. El porcentaje con respecto al rango de valor de una hora de trabajo se manifestó entre 500 y 1000 pesos, aproximadamente.

Claramente existe una urgente necesidad de generar rangos de valores coherentes y acordes a nuestro trabajo, que no es reconocido con todo lo que implica llevarlo adelante.

Nuestros cuerpos se van desgastando a medida que cada producción nos exige el diseño, el presupuesto, la compra de materiales, la realización, el *finish*, la búsqueda de espacio de realización, la falta de asistentes (porque seguimos precarizando si no podemos contratar por una buena paga a alguien que nos asista), la búsqueda de un flete, la carga de todo lo realizado en el flete, el montaje, el desmontaje, el guardado y todo absolutamente todo por un mismo valor. Estamos siendo explotados. Si bien el límite lo pone cada artista, se dificulta cuando hay que tener el tiempo de explicarle a todo el elenco que trabaja en la producción del proyecto sobre nuestro modo de trabajo y esto es por la falta de conocimiento.

Actores, directores, productores desconocen la manera en la que trabajamos, son muy pocos quienes se interesan en nuestro trabajo y lo valoran sin cuestionamientos. ¿Podremos llegar a generar parámetros globales?

Una de las soluciones es la voluntad de cambio seguramente y, sobre todo, la unión y consenso. Sabemos que hay un largo camino por recorrer para llegar a marcos regulatorios legales y concretos. Somos una semilla, una voz más en este quehacer de lucha.

A medida que avanzamos con este proyecto, nos topamos con gente que tiene su ASOCIACIÓN y otorga beneficios a sus socios. Seguramente, como nosotras, hay más avances y nos preguntamos dónde podemos verlos. Será tiempo de ser condescendiente, abrir puertas, compartir la información.

Esta investigación que participó en el concurso, y nos otorgó esta mención, luego de “alzar la voz”, logró un rédito económico para todos.

Considerando la estructuración dinámica de la configuración ACADÉMICA y FORMATIVA del futuro profesional, en cuanto a lo LABORAL, podemos inferir su mejorapalancamiento y resguardo remunerativo.

Quienes escriben esta investigación somos responsables de todas las opiniones presentadas en este ensayo.

Han sido 46 personas que respondieron el formulario, con base en estas respuestas se generó el porcentaje aquí volcado.

Les agradecemos enormemente haberse tomado el tiempo de participar y, sobre todo, el interés por la construcción colectiva.

El concurso nacional lanzado y promovido hasta noviembre del 2020 por el INT y ADEA propuso “Generar y enriquecer intercambios de conocimientos, investigaciones y desarrollos que promuevan la profesionalización de los/as diseñadores/as teatrales, visibilizando las particularidades de las distintas regiones. Conocer las particularidades de la pedagogía del diseño escénico y sus formas de expresión”. Esperamos seguir en este camino.

Agradecemos al INT y a la ADEA por su espacio en esta publicación y su retribución económica para llevar adelante esta investigación. Esperamos a futuro seguir intercambiando dudas y saberes para generar más bases concretas sobre nuestras profesiones y dejar material de debate abierto a toda persona interesada en la temática.

BIBLIOGRAFÍA

Rodolfo Franco, el fundador de la escenografía, Cora Roca, Eudeba 2016 p. 242.

Precarización laboral en escenografía, vestuario e iluminación. Formulario virtual, anónimo realizado por las autoras para les colegas de los mencionados rubros. 2021. <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd5CP3Apop07DgeMIHhJYB7s8oSzxiDGuB31lkmAVVIARQPbg/viewform>

Nota publicada en Página 12 <https://www.pagina12.com.ar/332300-reclamos-de-los-trabajadores-de-teatros-oficiales-al-gobiern>

ADEA. <https://www.adeaescenicos.com/asociacion>

Concurso Nacional INT-ADEA <https://www.adeaescenicos.com/concurso-nacional-int>
<http://inteatro.gob.ar/formacion/concurso-nacional-investigacion-diseno-escenico>

**SUSTENTABILIDAD Y
DISEÑO ESCENOTÉCNICO
EN EL TEATRO
INDEPENDIENTE DE
CÓRDOBA**

—

Mercedes Chiodi

SUSTENTABILIDAD Y DISEÑO ESCENOTÉCNICO EN EL TEATRO INDEPENDIENTE DE CÓRDOBA

Mercedes Chiodi

(Región Centro Litoral)

Artista teatral, diseñadora escenotécnica y docente. Estudió Arquitectura y se especializó en Diseño Escenotécnico en la UNC. Continuó sus estudios en Teatro y en Gestión Cultural en la Facultad de Arte y Diseño de la UPC donde también es docente. Realizó una especialización en didáctica de la maquinaria escénica en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid como parte de su formación continua en artes escénicas y diseño. Ha trabajado como diseñadora técnica para numerosas compañías teatrales y productoras audiovisuales; y es fundadora del colectivo artístico FAQ Nodo Cultural Autogestivo. Dirigió cinco producciones teatrales, diseño y coordinó performances escénicas, instalaciones performáticas multimediales y gestionó diversos eventos culturales multidisciplinares. Sus principales campos de interés son la dramaturgia de escena y la investigación en diseño escénico.

RESUMEN

El presente trabajo inicia con el objeto de conocer las producciones teatrales de *matriz sustentable* realizadas en el ámbito del teatro independiente de la provincia de Córdoba, en Argentina, para así acercarnos a su incidencia en los lenguajes artísticos, en la realización y producción técnica y su diálogo con el hecho teatral integral. Sin embargo, en el camino de la investigación surgieron nuevas perspectivas críticas en relación con el concepto sistémico de *sustentabilidad* y *desarrollo sustentable*; y, por lo tanto, la necesidad de reflexionar al respecto en el ámbito del teatro; y más específicamente del diseño escénico, también desde una visión latinoamericana que reformule la concepción hegemónica del desarrollo y su interrelación con las artes escénicas.

INTRODUCCIÓN

Para esta investigación que pretende ser transversal a los temas propuestos, intentaré presentar algunas perspectivas históricas y político-filosóficas que circulan en torno al campo del *ambientalismo* para, desde allí y en tensión, realizar el análisis de caso específico haciendo foco en el diseño escénico, con una intención más próxima a generar nuevos interrogantes que a responder los que impulsaron este trabajo.

ORIGEN DEL TÉRMINO *DESARROLLO SUSTENTABLE*

Desde los inicios de la modernidad, la concepción generalizada acerca del *medioambiente* señala a la naturaleza como una externalidad del ser humano y, por tanto, del sistema social, desconociendo la relación ontológica que existe entre ambos. Desde la Revolución Industrial y el inicio del régimen de producción capitalista en Europa, esta relación de externalidad se profundiza debido a la concentración de personas trabajadoras en grandes ciudades o urbes en las que la mayoría de los recursos provenientes de diversas regiones del planeta acaban allí su vida útil, acumulando enormes cantidades de residuos, agotando los nutrientes de los ecosistemas que aseguran su reproducción y provocando contaminación

por un lado; y, por el otro, a la producción orientada al incremento ilimitado de ganancias que impulsa la apropiación de los recursos naturales sin mayores finalidades que la acumulación privada de riquezas. La ruptura que estas lógicas suponen entre naturaleza y sociedad humana llevan en la segunda mitad del siglo XX a que algunos actores sociales noten el peligro que implica el agotamiento de algunos ecosistemas, fundamentalmente para la forma capitalista de producción, dando cuenta de una crisis ambiental incipiente que entre intereses económicos, posturas éticas y una cosmovisión predominantemente *eurocentrista* dan origen al concepto de *desarrollo sustentable* (World Commission for Environment and Development [WCED], 1987).

CORRIENTES TEÓRICAS

Desde la década de 1970, movimientos y organizaciones con interés en el *medioambiente* y la gestión de los *recursos naturales* han desarrollado diversas posturas teóricas y políticas en relación con las prácticas y alternativas de solución a la crisis que podríamos aquí mencionar como cuatro grandes grupos: la primera está fundada en una concepción *utilitarista*, esta protege los derechos de propiedad y permite al mercado regular la explotación de los recursos en función de sus necesidades, se centra en la eficiencia económica y su única herramienta de análisis es el costo-beneficio, evidentemente esta corriente no considera ni la distribución de riquezas ni la *economía ambiental* (haciendo aquí referencia a planteos de perdurabilidad de los recursos de modo intergeneracional). La segunda es de origen *preservacionista* denominada *ecología profunda* y sostiene la conservación integral de la biosfera en la que no puede intervenir actividad humana y propone hacer de la naturaleza sujeto de derecho, es importante en esta corriente la extensión de las consideraciones éticas a la naturaleza y su validez sin límites de tiempo.

“... de modo que la relación hombre-naturaleza debe construirse en términos de simbiosis y reciprocidad, ya que el derecho de dominio y de propiedad se asimila al parasitismo. Asimismo, se plantea buscar no solo el bienestar humano, sino extender el reconocimiento de los ‘fines en sí’ más allá de la esfera del hombre”. (Ferry, 1992). (Sánchez Torres, D. Prado, M. Semestre Económico, volumen 17, N.º 35. 2014).

La tercera es la *conservacionista* que considera la protección de los recursos naturales como una restricción al desarrollo económico y propone desarrollo

económico cero en el presente. Esta corriente está enfocada en consideraciones éticas intergeneracionales en función de la conservación de los recursos para las próximas generaciones por encima de las intrageneracionales que tienen que ver con la distribución de las riquezas entre regiones centrales y periféricas.

Y, por último, el desarrollismo sustentable. Esta línea ha devenido en la posición hegemónica y es la más aceptada por las instituciones y corporaciones económicas en todo el mundo, la que es conocida también como *ambientalismo moderado* (Sánchez, 2013) y su propuesta ha permeado en una gran variedad de campos de la producción, entre ellos también la industria cultural. Sugiere modificar las condiciones del desarrollo actual en pos de un desarrollo duradero, sin la necesidad de alterar las actuales relaciones sociales. El gran apoyo que suscita esta corriente se debe aparentemente a que busca equilibrar la dimensión ética intrageneracional con la intergeneracional, es decir un desarrollo moderado en el presente que alcance a todas las regiones del mundo y que a través de una gestión inteligente de los *recursos naturales* se sostenga en el tiempo. Los límites de este discurso se encuentran justamente en el ejercicio retórico que se hace para justificar las distintas prácticas de saqueo, a modo de ejemplo, de esta línea teórica se valen las grandes empresas extractivistas cuando expolian vastos territorios en regiones periféricas y luego, para equilibrar sus prácticas, forestan cientos de hectáreas en regiones centrales. Para esto existen, incluso, empresas dedicadas al comercio de huella de carbono que “solucionan” los des-equilibrios cometidos por las distintas corporaciones o estados.

Recapitulando, ante estas líneas teóricas diversas y hasta opuestas, se vuelve necesaria una mirada orientadora acerca del *desarrollo sustentable* y comienza con el cuestionamiento del propio término, como señala Raúl Pérez Verdi en su artículo *Ambientalismo y desarrollo sustentable: tramas del sistema capitalista*.

“Enfrentar los retos del desarrollo sostenible no consiste en solo cuestionar nuestros patrones y prioridades de vida, también es poner en tela de juicio los valores básicos y el funcionamiento de los grupos más poderosos en todo el mundo. Para esta tarea es preciso entender los problemas y plantear soluciones... El desarrollo sostenible no es una meta, es un proceso que tendrá que implicar a todos, un camino que tendremos que recorrer juntos para que la humanidad tenga la opción de perdurar” (Quintero Soto, 2008:10).

ARTE, AMBIENTALISMO Y AMÉRICA LATINA

Trataré ahora de acercar lo antes visto con una perspectiva hacia nuestra región y el campo que nos convoca. Es posible decir que el *ambientalismo* en este momento histórico ya no solo implica dar cuenta de una crisis de supervivencia para la humanidad y sus posibles soluciones, es también un campo de lucha en el terreno discursivo y simbólico en el que podemos observar el avance de la hegemonía discursiva o de los macro-relatos del capitalismo sobre el término *desarrollo sustentable*. Motivo por el cual sería, al menos, ingenuo pensar que el arte y particularmente el teatro pueden refugiarse de manera acrítica en él y que nuestras producciones teatrales, solo por ser de *matriz sustentable*, están respondiendo así a los cuestionamientos de nuestra época. Es necesario considerar aquí las dimensiones éticas y estéticas del problema.

“La ética de la cultura moderna reduce la dinámica de la vida a un mundo en el cual solo el respeto es posible en las relaciones humanas, cuyas creencias hacen que la razón se establezca como única forma de relación ética; así, otras formas de vida quedan excluidas de dicha ética antropocéntrica. En este sentido, una ética incluyente se configura como una ética-estética, en el marco en que las culturas se expresan en un mundo de vida simbólico biótico y las estructuras de la vida, sus sistemas complejos de interrelaciones, se autocrean de manera continua. Ello permite que la ética ambiental incluya otros interlocutores: los ecosistemas, la Tierra, el universo, sistemas a partir de los cuales se es emergencia, y de los cuales se sigue siendo parte. La especie humana no debería excluirse y considerarse culpable, sino que debe ser educada para que comprenda el contexto en el cual está inmersa (Noguera, 2004, p. 59). (Sánchez Torres, D. Prado, M. Semestre Económico, volumen 17, N.º 35. 2014).

En este sentido, es importante prestar atención a las perspectivas del *ambientalismo* que se han desarrollado en Latinoamérica; pueblos que se han organizado para defenderse de la depredación que amenaza su supervivencia y en gran medida lo han podido hacer debido a la activación de un sistema simbólico diverso, una red de microrelatos que permiten escapar del binarismo *ambiente* o *economía* que las hegemonías instauran. Esta corriente ha sido denominada *ecologismo popular*.

“El planteamiento de esta corriente se centra en la defensa del acceso comunitario a los recursos naturales frente a la depredación introducida por

el mercado o por los Estados Nacionales. Se genera una reacción filosófica y práctica contra la degradación ambiental, contra los excesos en la extracción de recursos generados por la pobreza y por el intercambio desigual” (Pérez Verdi, R. LiminaR vol.9 N.º 2 San Cristóbal de las Casas dic. 2011).

“... basa sus principios en la transformación que se debe dar desde la sociedad para contribuir a un cambio en la gestión del patrimonio natural... La lógica de este desarrollo ecológico es que debe partir desde las bases de la sociedad, es decir, desde las mismas comunidades y, por tanto, no debe ser un desarrollo impuesto a partir de un modelo hegemónico” (Sánchez Torres, D. Prado, M. Semestre Económico, volumen 17, N.º 35. 2014).

Entonces, si la impronta que prima en los *ecologismos populares* es evitar que las regiones que disponen de vastos recursos naturales se conviertan en, como dice el filósofo Paul B. Preciado en su artículo *Covid: aprendiendo del virus*, la alacena de las regiones centrales (Paul B. Preciado 2020), y a través de ese objetivo han conseguido establecer una gran diversidad plástica y la resignificación de sus identidades culturales, podríamos establecer que nos encontramos ante una cosmovisión en la que las relaciones entre ambiente, recursos, cuerpos, relatos, identidades y prácticas sociales son un entramado que resulta en un modo de habitar integral y que se relaciona cercanamente con ciertas nociones del arte y el teatro. Al menos para quienes entendemos el arte como un artefacto inútil de gran potencia transformadora, y al teatro como un dispositivo complejo capaz de encontrar a los seres humanos entre sí, consigo mismos y con el universo que nos rodea. Como dijeron los Cucaño: “Por más personas que hagan arte y menos artistas” (Consigna de la organización de vanguardia artística rosarina Cucaño. 1980) y en este sentido, las más relevantes corrientes de vanguardistas del siglo XX se preguntaron por la separación entre el mundo del arte y el mundo de la vida, ensayando las respuestas que tendían a integrar a ambos.

“Me parece que hoy estamos frente a algo que existió antes, pero ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que le permitirán al hombre acceder a otro nivel y servir una función en el universo más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas” (Brook, P. Grotowsky, *El arte como vehículo*. Pág. 76, Revista Máscara. Espacio Editorial del Teatro Iberoamericano. Año N.º 3 11-12. 1992)

Las diversas perspectivas acerca del desarrollo sustentable que introdujeron en esta investigación la oposición entre las cosmovisiones *eurocentristas* y las *ancestrales*

o indigenistas y la interrelación sistémica que ambas implican me han llevado a considerar el teatro y específicamente el diseño escénico de *matriz sustentable*. Ya no solo desde el ángulo de la minimización del impacto ambiental o como herramienta de comunicación de una u otra postura, sino, también, como un hecho integral y con la potencia para catalizar reflexiones sensibles en torno a nuestro estar en sociedad, a nuestro estar en/con el mundo, a nuestros modos de relacionarnos y a las verdades que solidificamos.

“Se trata pues de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá, si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas inéditas que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser descriptas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos. No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, si no de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas” (Artaud, A. *El Teatro y su Doble*. Eldhasa. 2001).

PRODUCCIONES TEATRALES DE MATRIZ SUSTENTABLE

EL CASO TRES MUJERES. PECULIARIDADES SOBRE EL EXTRAVÍO DE LO FEMENINO.

Dada la naturaleza crítica de este ensayo es que he decidido someter al análisis una obra de dirección propia para así tener la libertad de señalar aciertos y errores, seguramente más errores que aciertos. Trabajaré entonces sobre la obra teatral *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*, un unipersonal surgido del texto de prosa poética *Tres mujeres*, de Alejandro Schmidt. Esta obra se produjo durante el año 2018 y se estrenó en el 2019 en la sala María Castaña de la ciudad de Córdoba. A continuación, relataré la experiencia y los aprendizajes que surgieron de ella.

En un principio, de manera intuitiva, con el equipo de producción se decidió trabajar sobre una *matriz de producción sustentable* a través de la que procuraríamos

generar el mínimo impacto ambiental posible, establecer relaciones de trabajo que rompan con las estructuras jerarquizadas y de precariedad laboral que suele predominar en nuestro campo y alcanzar un resultado estético que no necesite evidenciar tal *matriz* ni tampoco negarla. Es decir, explorar las posibilidades plásticas y expresivas que esta perspectiva nos otorgaba, como la figura dentro de la piedra que es descubierta en la acción de la escultura.

Si bien el análisis de esta experiencia es complejo por su carácter integral, haré foco en lo relacionado al diseño escénico y desarrollaré el relato a través de estas preguntas: ¿cómo es el leguaje visual que resultó de la superposición de los discursos propios del texto y la puesta en escena con el de la *sustentabilidad*? ¿Cómo se aborda la contradicción entre lo efímero de una puesta teatral y las lógicas de durabilidad que un proyecto de *bajo impacto ambiental* imponen? ¿Cuáles son los límites que encontramos en el desarrollo del proyecto? ¿Qué otras formas de relaciones emergieron en el proceso de producción de la obra?

ESCENOGRAFÍA, UTILERÍA, VESTUARIO

El diseño en estas áreas fue desarrollado por profesionales del medio teatral de la ciudad de Córdoba (se adjunta ficha técnica), a quienes se les propuso inicialmente trabajar dentro de esta *matriz* como un contenedor posibilitante de otros lenguajes. El área de escenografía y utilería comenzó su proceso de diseño en el inicio de la producción y partió del trabajo con las materialidades, explorando aquellas que pudieran equilibrar necesidades funcionales (en cuanto a montaje, traslados, espacialidades posibles para el desarrollo de funciones y guardado, entre otras) con la premisa inicial de *bajo impacto ambiental*, sin desconocer las búsquedas estéticas que el planteo de la puesta en escena requería.

Luego de un período de investigación práctica, se optó por trabajar con cartón doble corrugado de 7 mm (cartón de caja común) debido a que su durabilidad coincidía con la proyección de duración del proyecto, la capacidad del material para ser restaurado fácilmente, la expectativa de reutilización y finalmente de reciclado. Para minimizar la huella de carbono que implicaría comprar el material nuevo, se planteó obtenerlo a través de acuerdos con una cooperativa de reciclaje urbano, esta solución no fue aplicable debido a nuestra inexperiencia y, por lo tanto, a la ausencia de redes con el circuito de recicladores.

Se decidió entonces, como alternativa, comprar el material en una fábrica de la ciudad que certificara buenas prácticas ambientales y laborales. A partir de esta primera decisión, se diseñó un sistema de encastrés que permitió trabajar el material en tres dimensiones, sin recurrir a pegamentos o anclajes complejos, posibilitando también un montaje simple, de fácil guardado y de gran adaptabilidad espacial por su cualidad modular. Podríamos decir que la decisión de trabajar con un material específico dio pie al planteo volumétrico y espacial de la escenografía al tiempo que incidió en el aspecto estético y discursivo.

El relato escénico propuesto apelaba a la idea de un entorno híper feminizado y romantizado en el que los personajes de la obra estuviesen atrapadas sin conseguir modificar su espacio hasta el momento final, en un camino de deconstrucción de las verdades sobre lo *femenino*. Esta idea dialogaba orgánicamente con la decisión técnica del uso del cartón y motivó la búsqueda en las demás áreas, así la utilería se resolvió con objetos planos de cartón impreso y esto habilitó a que el trabajo actoral explorara cierto rasgo de artificialidad o distanciamiento que se desmoronaría gradualmente hasta la escena final.

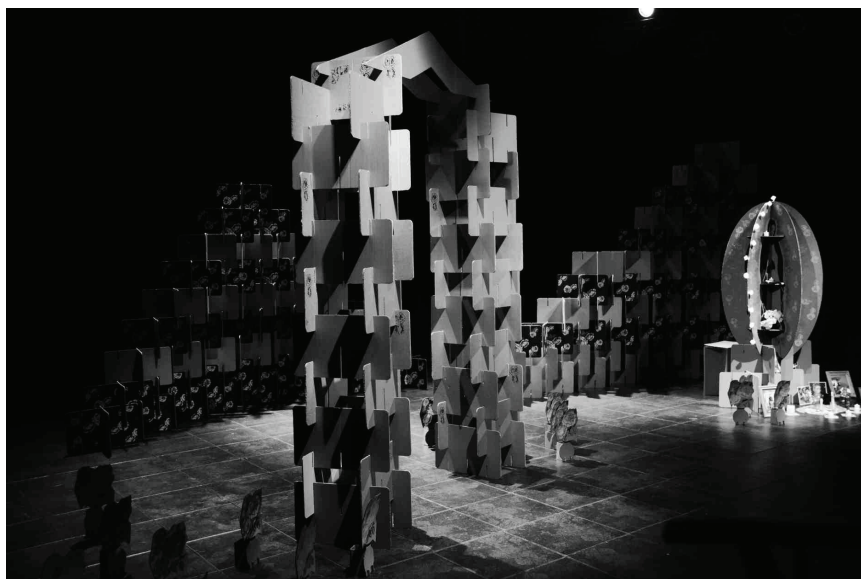


Imagen 1. Escenografía de la obra *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*. 2019 sala María Castaña. Córdoba, Argentina.

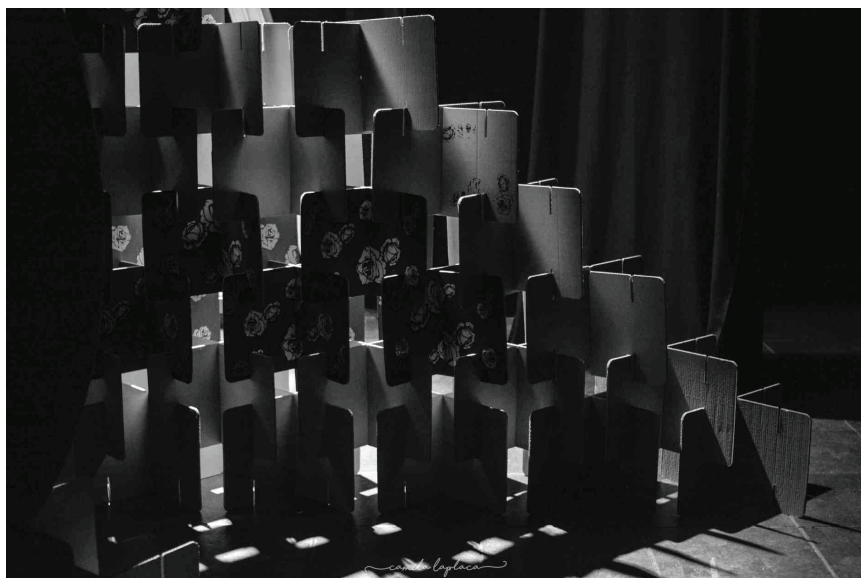


Imagen 2. Detalle de escenografía de la obra *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*. 2019 sala María Castaña. Córdoba, Argentina.



Imagen 3. Escenografía y vestuario de la obra *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*. 2019 sala María Castaña. Córdoba, Argentina.

Con la llegada del diseño de vestuario, se completó el imaginario que estableció la paleta de colores con la que se trabajaría, debido a que la realización se haría con descartes textiles industriales, donde predominaban los géneros en cian, magenta y negro; y en menor medida naranjas y verdes. Otra vez, las materialidades disponibles impulsaron las decisiones de diseño, de esta manera también las líneas del vestuario, que debía caracterizar a tres personajes muy distintas entre sí, encontraron cauce en la noción de retazo o fragmento, el discurso de la deconstrucción emerge nuevamente y plantea atuendos que parten de vestimentas convencionales y se contraen hasta ser solo referencias. Estas composiciones se retroalimentaron con las de la escenografía y utilizaría e impulsaron el diseño del acabado final de las superficies de cartón que fueron estampas serigrafiadas directamente sobre el material con tintas al agua biodegradables.

En esta alquimia de yuxtaposiciones y diálogos, emergió finalmente lo que sería la imagen de la obra, una construcción tridimensional construida con planos encastrados que se despliega en el espacio como una casa de muñecas que se desarma, unos objetos que ya no son lo que eran, o que solo son signo de lo que se supone que son, como la escultura de cartón de una virgen, floreros en dos dimensiones, falsas velas de LED, falsas flores de tela, o la representación de la representación de *lo femenino*.



Imagen 4. Escenografía y vestuario de la obra *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*. 2019 sala María Castaña. Córdoba. Argentina.



Imagen 5. Escenografía y vestuario de la obra *Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino*. 2019 sala María Castaña. Córdoba. Argentina.

ILUMINACIÓN

El diseño lumínico llegó más tarde en el proceso y por ello se agregó a las propuestas anteriores, con la paleta de ideas o conceptos como deconstrucción, fragmento, lo artificial y lo orgánico, y con la premisa de *matriz sustentable* en mente se buscó un diseño lumínico que mostrara y ocultara, que alternara entre claros oscuros y plenitudes; que pensara la luz también como objeto ritualístico. La primera acción que se realizó fue recolectar objetos lumínicos o autoiluminados que pudieran insertarse en la puesta de modo de obtener autonomía a partir de la resignificación de elementos que antes solo eran decorativos y que ahora estarían siendo reutilizados. Empoderar a los personajes dándoles la potestad de iluminarse o al público parecía la lógica mas orgánica a la puesta en escena. En este área también se manifestaron límites relacionados a las posibilidades de muestra de la obra, ya que los espacios a los que podíamos acceder para trabajar en ese momento inhibían parte de estas premisas, lo que llevó a un planteo mixto en el que se trabajó una parte de la iluminación de manera convencional, utilizando luminarias LED y halógenas (aquí solo pudimos asegurarnos de no requerir más de lo que cada sala ya tenía en uso para no magnificar sus impactos) y la otra, con la propuesta inicial de autoiluminación.

Pese a estas limitantes que provinieron en parte de nuestra inexperiencia y también de las lógicas de producción predominantes en el teatro independiente de nuestra ciudad, finalmente la impronta visual de la obra consiguió organicidad y el meta texto que consideramos que se habilitó cumplió con los objetivos que se plantearon inicialmente.

SONORIZACIÓN Y MÚSICA

Finalmente, la música y el diseño sonoro de la obra se integraron con las demás áreas de diseño y aportaron cohesión y sentido poético mas allá de lo tangible, fue elemento de contención para la actuación e introdujo una nueva capa de texto que se fundía con cada una de las antes mencionadas. Este área no estuvo comprometida en relación con la gestión de recursos materiales donde pudiéramos modificar alguna de las maneras convencionales de producción técnica, pero sí actuó integralmente con la *matriz* de proyecto inicial de la obra.

CONCLUSIÓN

Para comenzar esta conclusión, me resulta indispensable mencionar que en el desarrollo del proyecto se pudieron experimentar formas de organización del trabajo distintas a las que solemos habituarnos, enfocadas en las relaciones de *buen vivir* laborales y afectivas, también de respeto por el valor del trabajo tanto material como creativo-emocional y creo, particularmente, que esta fase del proyecto fue la más lograda en relación con una *matriz de producción sustentable* ya no bajo la mirada hegemónica, sino desde el punto de vista de una *cosmovisión integral*. A partir de esta experiencia, se crearon nuevas redes de trabajo, disponibles para contener otros proyectos y aquí se fundamenta una de las conclusiones a la que he podido llegar: es indispensable reconsiderar las lógicas de producción predominantes en nuestros campos de trabajo, tanto el independiente o experimental como en el de la industria cultural, si queremos llevar adelante espectáculos *sustentables* mas allá de la retórica hegemónica y superar los límites que se pueden presentar en el intento de transformar las viejas prácticas dominantes.

La potencia del trabajo en red y comunitario abarca tanto lo material y económico como lo relacional y subjetivo, brindándonos posibilidades de

realización con mínimo impacto ambiental y mayor acceso a los recursos materiales y humanos sin la mediación única del dinero, mejorando las relaciones laborales, ofreciendo espacios de crecimiento individual y profesional para personas que provienen de sectores vulnerabilizados e integrando nuestras producciones a las comunidades de las que somos parte. Es en esta interrelación donde emergen estos microrelatos intersticiales que tienen la potencia creativa y disruptiva para comenzar a pensar nuestro trabajo inscripto en la trama compleja de la *producción sustentable*, considerando el *medioambiente* ya no como una entidad externa de la que podemos obtener beneficios, sino como el resultado de las relaciones, afectos y recursos en el que somos una parte más de una gran madeja de hilos que se entrelazan.

Volviendo al campo del diseño escénico, luego de este análisis puedo concluir en primer lugar que es ineludible la incidencia de la premisa de *sustentabilidad* en los resultados estéticos y discursivos del diseño por su carácter transversal a todo el proyecto. Sin embargo, esto no implica una subordinación absoluta del hecho artístico, contrariamente puede ser considerada una herramienta posibilitante de otros enfoques que enriquezcan el proyecto. En nuestra experiencia no registramos instancias en la que hayamos tenido que descartar ideas o resoluciones por no adaptarse a la premisa. El trabajo con artistas y productores locales nos llevaron a considerar soluciones que no hubiésemos contemplado en otro momento y aportó, aunque sea en pequeña escala, a un desarrollo productivo diferente en nuestro territorio.

También encontramos que la aparente contradicción entre lo efímero del hecho teatral y la necesidad de durabilidad que suponen los *desarrollos sustentables* no es tal si consideramos que nuestra producción no se termina cuando dejamos de presentar la obra. Vuelvo aquí a la necesidad del trabajo en red, ya que lo que mi obra descarta se podrá reutilizar para la siguiente producción o se podrá compartir con este o aquel colectivo. La obsolescencia de los materiales estará presente al considerarnos como islas, pero en relación esa obsolescencia ya no será tal.

Finalmente, como se dijo antes, con este ensayo se pretende provocar nuevos interrogantes más allá de los que le dieron origen. En ese camino dejo abierto el debate en relación con cómo componer tramas de producción que potencien nuestros proyectos ya no solo en el campo material o relacional, sino también en torno a la emergencia de nuevos discursos poéticos resultantes de estas relaciones. Desde esta mirada es que comparto nuevas preguntas que espero den origen a

otras discusiones y experiencias: ¿qué podemos aprender de las experiencias pasadas para pensar nuevas perspectivas que achiquen la brecha entre el mundo del arte y el mundo de la vida? ¿Cómo podemos tejer nuestras búsquedas estéticas y retóricas en el ámbito del diseño escénico con las necesidades de nuestras comunidades? ¿Cómo potenciar un desarrollo propio de nuestro territorio desde las interrelaciones entre diseño, comunidad y *medioambiente*?

FICHA TÉCNICA

Tres mujeres. Peculiaridades sobre el extravío de lo femenino

En escena: Lula Lopes

Dirección: Mercedes Chiodi

Asesoramiento artístico: Luciano Delprato

Asistencia de dirección: Evangelina Ledesma

Diseño y realización de vestuario: Edgar Tula

Diseño lumínico: Mercedes Chiodi

Diseño sonoro / arte sonoro en vivo: Sebastián Camargo

Música original: Mauricio Candussi

Diseño escenográfico: Noe De Los Pájaros / Mercedes Chiodi

Diseño e impresión serigráfica: Iván Savorgnan. Estudio Una Printer

Fotografía: Luis Evaristo Ponce / Camila Laplaca / Pao Astrada

Producción General: Lucía Boggan

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Verdi, Raúl, *Ambientalismo y desarrollo sustentable: tramas del sistema capitalista*. Revista LiminaR vol.9 N.º 2. Versión Online ISS 2007-8900. San Cristóbal de las Casas. México. dic. 2011.

Quintero Soto, Ma. Luisa, *Revisión de las corrientes teóricas sobre el medio ambiente y los recursos naturales*. Revista Digital Universitaria, Vol. 9, núm. 3. 2008.

Sánchez Torre, Diana Marcela. Aguilera Prado, Marco, *Corrientes del ambientalismo y alternativas de gestión desde la sustentabilidad y la ética ambiental*. Semestre Económico, volumen 17, N.º 35, pp. 149-160, ISSN 0120-6346. Medellín, Colombia. Enero-junio de 2014.

De Sousa Santos, Boaventura, *Construyendo las Epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas / Boaventura De Sousa Santos*; compilado por María Paula Meneses. CLACSO. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2018.

Foladori, Guillermo, *Una tipología del pensamiento ambientalista. ¿Sustentabilidad? Desacuerdos sobre el desarrollo sustentable*. UAZ/Porrúa. México. 2005.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edhasa, Barcelona, España. 2001.

Bretón, André. Trotsky, León, *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, México. 1938.

Cao, Santiago, *Apuntes sobre Cartografías Sensibles en Espacios Públicos*. Licencia Creative Commons (CC BY-NC-SA). <http://santiagocao.metzonimia.com/cartografias-sensibles>. Marzo 2018.

Tarcus, Horacio, *Una voz libertaria en la medianoche del siglo. El “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”*. Revista Nueva Sociedad 283, ISSN: 0251-3552. Septiembre - Octubre 2019.

Polo Blanco, Jorge; Piñeiro Aguiar, Eleder, *El buen vivir como discurso contra hegemónico. Post desarrollo, indigenismo y naturaleza desde la visión andina*. Revista científica Mana vol. 26 N.º 1. Epub Apr 30, versión Online ISSN 1678-49442020. Río de Janeiro 2020.

Brook, Peter. *Grotowsky, El arte como vehículo*. Pág. 76. Revista Máscara. Espacio Editorial del Teatro Iberoamericano. Año N.º 3 11-12. 1992.

Sancha, Patricio, *Teatro inútil*, Revista Sud Aca opina, www.artezblai.com/artezblai/teatro-inutil.html. Julio 2014.

Preciado, Paul B, Covid: *Aprendiendo del virus*. Revista digital Lobo Suelto. Anarquía Coronada. 29 de marzo de 2020.

Cirlo, Lourdes, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Editorial Ariel. Barcelona. España. 1988

**MATERIALES
ALTERNATIVOS
ORGÁNICOS Y
RECICLADOS PARA
CONSTRUCCIONES
ESCENOGRÁFICAS**



Pía de las Mercedes Hodko

MATERIALES ALTERNATIVOS ORGÁNICOS Y RECICLADOS PARA CONSTRUCCIONES ESCENOGRÁFICAS

Pía de las Mercedes Hodko

(Región NEA)

Estudié Escenografía en la Universidad Nacional de Arte Prilidiano Pueyrredón, ex IUNA, fui ayudando a profesores y amigos del arte practicando en teatros, museos, centros culturales y espacios políticos feministas en Buenos Aires. En 2012 viajé a Croacia para estudiar arte, becada por el gobierno croata y la Universidad Nacional. Para fines del 2014 ya quería volver a mi casa, y por ahora estoy en Posadas.

Además de la escenografía, me interesa experimentar con luminarias no-conventionales en teatros y recitales. También suelo participar en el maquillaje y la caracterización de personajes para películas, recitales y producciones de fotografía. Participé en cine y publicidad como directora de arte, además de maquillajes con efectos especiales, sangre artificial y prótesis faciales, dentales, pelucas, etc. Hago títeres, máscaras rígidas, semi rígidas, HD para cine/tv.

Soy consciente de mi lugar en este mundo e intento buscar, probar y construir sin consumir/comprar materiales que participen de procesos industriales químicos que naturalmente dañan el medioambiente y la salud de las personas que están más expuestas.

Mi lugar de trabajo para pensarme como artista es el espacio público y en acción colectiva, construyendo sin autores individuales ni destinatarios privados, con un sentido que nos ayude a ser mejores, eleve algún espíritu y desmitifique la inutilidad del arte para no volvernos sujetos de telgopor.

Mi propuesta e interés de investigación nace de una preocupación ecológica frente a la enorme contaminación que la labor escenográfica desecha. En los galpones de teatros se acumulan escenografías olvidadas, que, amontonadas, se humedecen y ensucian y hacen de nido para todo tipo de plagas hasta que se reciclen, restauren, o se desechen en contenedores mixtos. Los restos más comunes en un galpón de escenografía son formas talladas en telgopor, formas varias en plástico, telas sintéticas embolsadas, maderas de mdf y cartón que no resisten al apilado ni a la humedad.

La producción de bastidores y practicables de calidad puede ser costosa y es entendible que se necesite conservar en tamaños estándar reutilizables, no así los restos de decorados y utilerías. Por esta razón me pareció necesaria una crítica sobre la producción escenográfica, pudiendo materializar con materiales ecológicos de baja toxicidad, debido a su corto tiempo de vida útil en comparación con los materiales necesarios para la construcción de una vivienda.

El objetivo de esta investigación es ofrecer alternativas de materialidad a los recursos tradicionales del quehacer escenográfico para reducir el impacto ambiental en la escala, en el espectáculo que lo permita se pueden optar por materiales de baja o nula toxicidad que se degradan con mayor facilidad, como plantas, bioplásticos, papeles y cartones que idealmente podrían ser reciclados, pegados y pintados con preparados orgánicos como engrudos y tintes naturales.

Intentaré exponer y explicar estas alternativas mediante una guía de recetas caseras ecológicas para incentivar el reemplazo a los materiales tradicionales tóxicos y contaminantes que prontamente, cuando baje el telón, se convertirán en desechos en un contenedor de basura mixta, contaminando el medio ambiente y la salud de los/las realizadores/as.

Si bien no todos los espectáculos están listos para usar materia orgánica, reducir la contaminación de nuestra escenografía cada vez que las facultades están dadas nos vuelve profesionales comprometidos y conscientes. La elección de materiales supone una posición política, un compromiso, una manera de estar/pasar por nuestro mundo.

Esta compilación es el resultado de experiencias individuales y colectivas que transitó como realizadora artística. Mi deseo es compartirlas con la comunidad para demostrar que hay alternativas menos tóxicas y más ecológicas para materializar

con respeto a nuestra salud, bienestar y medioambiente. Pudiéndose aplicar a todas las artes plásticas, artesanías y manualidades, lo comparto desde mi trabajo como escenógrafa, porque me toca materializar para fechas únicas de espectáculos y recitales en espacios pequeños donde los recursos se pueden optimizar fácilmente y son desechados al día siguiente.

PLANTAS EN EL ESPACIO ESCÉNICO

El uso de plantas es la mejor alternativa ecológica, habiendo muchas especies que no necesitan grandes cuidados y otras que una vez cortadas duran varias semanas frescas y verdes. Aquí comparto algunas especies con las que experimenté y las elijo por su resistencia.

Es recomendable, para todas las plantas, mantener húmeda la tierra y evitar regarlas en exceso, porque la tierra podría lavarse, lo que provocaría que se escurran innecesariamente los nutrientes. Los platos debajo de las macetas podrían ayudar a la reproducción de hongos y bacterias dañinas para la salud de las plantas; si se necesitara usarlos, es preferible no almacenar agua aquí.

ESPECIES RESISTENTES

Sansevieria: conocida también como cola de tigre o espada de San Jorge. No suele enfermarse ni desarrollar plagas. Resistente a todas las temperaturas, no necesita luz solar, con un riego mensual puede desarrollarse sana. También puede mantenerse viva la hoja cortada desde abajo con algo de raíz en un recipiente sin drenaje con arena húmeda. Si la hoja se lastima, quedará marcada.

Zamioculcas ó zamiifolia: tolera perfectamente los ambientes secos, prácticamente libre de enfermedades o plagas, con un excelente rendimiento bajo poca luz. Puede llegar a soportar la disponibilidad de agua restringida porque almacena humedad en sus tallos; si no se riega durante un largo periodo, no morirá, pero perderá algunas hojas por estrés hídrico, por lo que se aconseja regarla semanalmente, aunque pueda resistir sin mucha agua. Prefiere sustratos arenosos y bien drenados.

Puede propagarse vegetativamente por división de los rizomas o mediante esquejes, incluso con una sola hoja.

Potus: requiere un riego semanal, o controlar que el sustrato esté debidamente húmedo (no encharcado), también puede resistir en recipientes sin drenaje con arena húmeda. No debe de estar expuesta a luz solar directa, ya que puede quemarse; es recomendable mantenerla siempre en lugares semioscuros.

Se puede reproducir por esquejes cortando su largo donde desarrolle raíces.

Aglaonema: resiste bien en lugares poco luminosos evitando el sol directo. Es exigente en cuanto a la cantidad de agua. Al contrario que otras plantas resistentes, la aglaonema exige un sustrato siempre húmedo, por lo que se le puede dejar en arena mojada/húmeda en un recipiente sin drenaje.

Dracaena fragrans, Palo de agua o tronco del Brasil: planta de interior, le gusta estar en espacios luminosos, pero nunca al sol directo. No requiere mucho riego, solo cuando la tierra esté seca. Crece en altura si tiene una maceta grande que le permita desarrollar sus raíces. Se reproduce dejando pedazos del tallo o tronco en agua.

Güembé o Monstera deliciosa: planta de interior con grandes raíces y hojas gigantes con agujeros naturales. Puede sobrevivir en maceta. Si fuera podada, se recomienda cortarla con el tallo, sus hojas resisten hasta 40 días en agua o arena húmeda en un recipiente sin drenaje. La planta, en maceta, necesita sol y humedad.

Kalanchoes: esta variedad de especies se reproducen con mucha facilidad y son consideradas como “malas hierbas”; sin embargo, estudios recientes han demostrado que tienen propiedades benéficas para nuestra salud y ofrecen curas de enfermedades, como la ayuda a combatir el cáncer. Resisten en todo tipo de climas, no necesitan mucha agua, con un riego cada tres semanas viven sanas. Necesitan exposición a luz solar directa al menos una vez a la semana. Se reproducen con mucha facilidad y sueltan de sus hojas pequeños brotes.

Aloes: además de ser especies con propiedades benéficas para nuestra salud, sirven para ornamentar los espacios, ya que ofrecen un formato exótico. Los aloes resisten a todas las temperaturas y pueden almacenar humedad, por lo que no es necesario regarlas a diario, un riego semanal basta para darle la humedad suficiente. Son excelentes para combinar con otras especies en la misma maceta porque ayudan a retener la humedad de la tierra. Necesitan exposición a luz solar directa al menos una vez a la semana.

ECONOMÍA CON BASE AL ESPACIO

Sala pequeña, café concert y espacios adaptados sin caja escénica

Antes de empezar el diseño de cualquier escenografía es indispensable entender el escenario, tamaño y distancia con el público para optimizar los recursos.

Para completar este tipo de escenarios se podría usar todo tipo de materiales de uso cotidiano, que, dispuestos de una manera disruptiva no convencional, cambian su significando cotidiano y comunican algo nuevo y espectacular.

LUMINOTECNIA

Si estamos en un escenario pequeño, la intensidad de las luces no necesita tener mucha potencia porque no hay mucha distancia que alcanzar. El uso de luminarias domésticas es una posibilidad para generar ambientes, pudiendo disponer de dos o tres spots medianamente profesionales que den una luz frontal de calidad sobre el rostro de los personajes.

Cuando las luminarias son de led, podemos aprovechar para utilizar todo tipo de elementos traslucidos como filtro de luz. Desde flores y plantas hasta papeles, botellas, baldes, etcétera. También se puede crear filtros de luz con materia orgánica mediante la fabricación de bioplásticos traslucidos (ver más abajo bioplásticos).

Los decorados en tonos grises o poco saturados son fácilmente convertibles en tonos brillantes con un filtro de luz de color intenso bien direccionado, porque la luz rebota con mayor y mejor intensidad en los tonos claros y ofrece una superficie que incluso ilumina. Esto permite alcanzar colores que una pintura látex no llegaría a cubrir y se abre camino a la posibilidad de usar mezclas de baja toxicidad como los tintes naturales que, mezclados con una base blanca, dan como resultado tonos pasteles.

TINTES NATURALES

La extracción de colores de la naturaleza es un proceso hermoso que todo diseñador debería experimentar. El proceso puede hacerse con agua o alcohol al 70%

si se desea guardar el tinte porque resiste mejor a la reproducción de bacterias.

Un indicador de que una planta o mineral nos sirve como tintura puede ser el hecho de que al rasparlos contra una superficie clara deja una huella de color; cuanto más intensa, mejor tintura ofrece. Como indicador de durabilidad del color, nos sirve el hecho de que la planta una vez cortada conserve su pigmento, es decir, que no se vuelva marrón, porque la naturaleza normalmente cuando termina su ciclo de vida tiende a tomar tonos color tierra, pero algunas especies o minerales conservan su color aun muertas durante un determinado tiempo, por esta razón la experimentación mediante prueba y error debería ser un hábito incansable en todo colorista natural.

Les dejo una lista de los pigmentos con los que experimenté. Podría haber variables en las especies de cada lugar y calidad, experimentar en pequeñas cantidades antes de dar por hecho su efectividad nos asegura su calidad y evita desperdicios. Probar con otras especies que abunden donde se habita podría darnos resultados superiores.

La extracción se puede hacer con agua caliente, llevando a fuego bajo durante unos minutos o dejando macerar en alcohol al 70% por 7 a 15 días y luego hay que colar con una tela o gasa. Si se desea conservar durante algún tiempo, es recomendable usar extracción con alcohol, ya que evita la reproducción de bacterias; si se usa agua con un poco de vinagre y guardándolo en heladera, también alargamos su vida útil.

BLANCO

Cal en polvo o pasta de cal: da como resultado una pintura blanca que también se puede combinar con otros materiales y sirve de base para dar colores pasteles. Algunas pinturas como la tempera son de baja toxicidad y también nos sirven de base.

Polvo de tiza: puede ser usado con algún aglutinante o engrudo (ver más abajo receta de engrudos) mezclándolo con agua hasta obtener una pasta líquida o espolvoreado luego de usar un pegamento o engrudo, con este último método se obtiene un color muy opaco que, iluminado, devuelve un tono más luminoso por el rebote de luz sobre la superficie opaca.

Arcilla de caolín: se puede usar mezclada con agua (barbotina) o espolvoreada dando resultados opacos, dependiendo la cantidad usada cuando se seque se podría craquelar, para evitarlo es recomendable mezclarlo con glicerina vegetal. Se puede tonalizar la barbotina con pigmentos naturales.

Cascaras de huevo: para limpiar se debe hervir durante 2 a 5 minutos, luego se puede secar al sol (puede tardar algunos días) o en el horno durante unos minutos hasta que estén bien secas. Luego hay que procesar en una licuadora o triturar con un mortero. Por último, se tamiza para obtener un polvo lo más volátil posible. Este polvo puede ser mezclado con un aglutinante para usarse como pintura o bien para espolvorear sobre pegamentos o engrudos.

AMARILLO

Cúrcuma: la raíz de cúrcuma se puede usar fresca o deshidratada, hay que rayarla para extraer en agua o alcohol su pigmento, se consigue en dietéticas y mercados de gastronomía, es ideal para tonalizar una base blanca, ya que la torna amarillenta, aunque podría dejar residuos que se pueden colar si molestaran.

MARRÓN

Tierra: para usarla como pigmento, habría que tamizarla para eliminar posibles piedras y residuos naturales. También es posible usarla hecho barro. Al igual que la arcilla, se podría craquelar una vez seca, se puede usar glicerina vegetal en pequeñas cantidades para combatir este efecto. Hay muchos tonos y una amplia gama de colores en la tierra.

Café: incluso los restos del café molido luego de haber sido filtrado desprenden un tono marrón intenso que se puede usar para teñir textiles y hacer tinturas con agua caliente o alcohol al 70%. Ideal para simular avejentado.

Té: las hebras de té desprenden un tono marrón claro que se puede usar para teñir textiles y hacer tinturas con agua caliente o alcohol al 70%. Ideal para simular avejentado.

Betún de Judea: se consigue en ferreterías y artísticas, puede ser líquido al agua o en pasta, ideal para generar efectos de patina o avejentado. Efecto de veladura que puede usarse traslucido, da un color marrón/gris oscuro.

VERDE

Yerba Mate: incluso los restos, luego de haber sido consumida, desprenden un tono verde intenso que se puede usar para teñir textiles y hacer tinturas. Siempre

es mejor dejarlo reposar húmedo durante algunas horas para que intensifique su tonalidad.

Hojas tintóreas: las hojas de las plantas muchas veces desprenden gran cantidad de tintura, una de ellas es la espinaca, que contiene gran cantidad de clorofila y aporta un tono verde oscuro. Hay una gran variedad de hojas que también pueden desprender pigmento de calidad, lo ideal es investigar entre las plantas que tenemos a nuestro alcance. Raspando sobre una superficie clara, observamos su intensidad de color y su durabilidad. Se puede extraer con agua caliente o alcohol al 70%. Las plantas carnosas como kalanchoes y algunos aloes tienen líquido gelatinoso que puede ser licuado y usado como tintura y aglutinante a la vez, es cuestión de hacer la prueba procesando con más o menos gel.

ROJO

Hibiscus, rosella o flor de Jamaica: esta flor se puede usar fresca o seca (se consigue en verdulerías o dietéticas). Se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitara la reproducción de bacterias.

Cascara de cebolla colorada: se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitara la reproducción de bacterias.

ROSA

Repollo colorado + medio ácido: naturalmente quedará morado, pero, si se lo mezcla con vinagre, queda rosada la tintura. Se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero 10 minutos y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitara la reproducción de bacterias.

Remolacha: se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero 10 minutos y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

Semilla de palta: conviene usar los carozos de palta frescos enteros, se coloca 5 o 6 por litro de agua y se los deja a fuego medio, junto con el textil para teñir hasta que desprenden suficiente color. Si se extrae como tintura en alcohol, toma un tono naranja que se vuelve marrón claro con el tiempo (ver más abajo).

NARANJA

Semilla de palta: conviene usar los carozos de palta frescos. Mediante la cocción de las semillas, toma un tono rosa claro. Para obtener naranja, es mejor hacer una tintura rayando el carozo en hebras que en contacto con el aire toman el tono naranja que buscamos. Se los deja en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

Cáscara de cebolla: se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero 10 minutos y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

Semilla de urucún o achiote: se puede extraer su tintura colocándola en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero 10 minutos y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuela. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

Tierra colorada: la tierra misionera tiene gran poder de pigmentación y durabilidad. Se puede mezclar con agua para teñir textiles o con una cantidad pequeña de agua se puede hacer una barbotina. Para evitar que se craquele, una vez seco se puede mezclar con algún aglutinante como glicerina vegetal o cola vinílica (plasticola escolar).

MORADO

Mora, fruta: se machuca en mortero con agua o alcohol durante 10 minutos aproximadamente. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

AZUL

Poroto negro: se puede extraer el pigmento dejándolo en remojo aproximadamente 12 horas, aprovechando el agua que se desecha antes de cocinarlos para dibujar con tinta aguada y para tonalizar superficies que absorban el líquido como papel y cartón, etcétera. En textiles se puede usar directamente el agua resultante del remojo. Al comienzo se ve morado y va tomando un tono azul con el pasar de las horas.

Repollo colorado + medio neutro: naturalmente quedará morado, pero si se lo mezcla con jabón neutro o bicarbonato de sodio, queda azul la tintura. Se puede extraer el pigmento colocando en agua o alcohol al 70%, se machuca con un mortero 10 minutos y se deja reposar entre 10 y 15 días, luego se cuele. Si queremos guardar la tintura, el alcohol evitará la reproducción de bacterias.

NEGRO

Carbón común de leña: se puede usar para dibujar directamente si se trabaja sobre superficies ásperas. Si se dibuja en papeles delicados o textiles, es mejor usar una carbonilla. Se puede triturar y sacar su pigmento con agua o algún líquido aglutinante.

Carbonilla: se puede comprar en artísticas o fabricar colocando una rama seca cítrica (del grosor que se desee) en el horno o parrilla hasta que se vuelva negro, no a fuego directo.

BIOCOSAS

El prefijo *bio*, aunque pareciera indicar que lo que le continúa es algo ecológico, no necesariamente cumple con dicha cualidad. Como se presta a confusión, me pareció importante compartir algunas definiciones para dejar en claro estos conceptos utilizados por el *marketing* para vender mejor.

Hay biomateriales aptos para convivir con el cuerpo humano, pero esto no significa que estos materiales no dañen el medioambiente y la salud de las personas expuestas a los procesos industriales que necesita su fabricación.

Biodegradabilidad: cuando hablamos de biodegradabilidad, nos referimos a la capacidad de descomposición de algo. Esto no significa que sea libre de tóxicos que pueden dañar nuestra salud y medioambiente, sino que su degradación puede darse naturalmente sin que sean necesarios procedimientos que lo desintegren. Este tipo de términos pueden ser confusos porque hay plásticos biodegradables que se desintegran en la naturaleza, pero sus partículas persisten en ella contaminando el agua, el aire y nuestra salud.

La biodegradación hace referencia a la transformación y deterioro que se produce en el polímero plástico debido a la acción de enzimas o microorganismos, como bacterias, hongos y algas. La biodegradación parcial consiste en la alteración en la estructura química del material y la pérdida de propiedades específicas. Por el contrario, en la biodegradación total el material es degradado totalmente por la acción de microorganismos con la producción de CO₂ (bajo condiciones aeróbicas) y metano (bajo condiciones anaeróbicas), agua, sales minerales y biomasa.

Materia biocompostable: este tipo de materiales son más amables con nuestro organismo y podemos colocarlos en el compost que usamos para abonar a las plantas que nos alimentan, por ende, debería ser un material libre de tóxicos.

Los **bioplásticos** son biomateriales compuestos generalmente por un biopolímero, un solvente (agua) y un plastificante (como la glicerina vegetal).

Los polímeros son macromoléculas compuestas por la unión de varias moléculas más pequeñas (monómeros) unidas entre sí a través de enlaces covalentes. (1)

BIOPOLÍMEROS NATURALES. PROTEÍNAS

1) Estructurales: colágeno, queratina, elastina.

2) Funcionales: hormonas y enzimas.

Polisacáridos: celulosa, almidón, quitina, alginato, agar-agar.

Ácidos Nucleicos: ADN, ARN (1)

Los **biopolímeros** requieren componentes que aporten características de humectación, plasticidad, lubricación, extensión y resistencia, como los plastificantes. Son pequeñas moléculas agregadas para suavizar un polímero, para reducir su cristalinidad o punto de fusión.

Junto con el agua destilada, el glicerol (glicerina) es el plastificante más comúnmente utilizado, su acción como lubricante facilita la movilidad de las cadenas poliméricas. A mayor cantidad de glicerina, mayor elasticidad. Las mezclas que contienen glicerol tienen un aspecto morfológico suave y uniforme. (1)

RECETARIO DE BIOPLÁSTICOS (1)

BASE FÉCULA DE PAPA O MANDIOCA/YUCA/TAPIOCA

Los bioplásticos con base de fécula son rígidos en comparación con los que tienen base en gelatina, se pueden quebrar si la proporción de glicerina no es la suficiente y si tiene mucha glicerina puede que le cueste secarse del todo. El vinagre aporta resistencia a las bacterias y gracias a su acidez rompe con las moléculas rígidas de las féculas, ayudando a su elasticidad. Se puede tonalizar con pigmentos; de lo contrario, quedará blanca.

No resiste altas temperaturas ni el contacto con el agua.

-15 g de fécula (de papa o mandioca)

-120 ml de agua

-5 ml de glicerina

-5 ml de vinagre

Se mezcla y se lleva a fuego bajo muy poco tiempo, hasta que en los bordes de la preparación aparezcan unas burbujas pequeñas.

BASE GELATINA

Los bioplásticos con base de gelatina tienen mayor elasticidad y transparencia, ya sea gelatina sin sabor de origen animal o de origen vegetal (de algas, agar agar). Se puede tonalizar con pigmentos y queda ideal para generar transparencias de color.

No resiste altas temperaturas ni el contacto con el agua.

-15 g de gelatina sin sabor

-100 ml de agua

-7 ml de glicerina

En una cacerola pequeña verter la gelatina, el agua y la glicerina. Cocinar a fuego medio hasta que en los bordes de la preparación aparezcan unas burbujas pequeñas. La mezcla quedará en estado semilíquido y gelificará a los pocos minutos. Es importante vaciarla rápidamente en el molde. Al momento de volcar la preparación en el molde, es importante no hacer vaciados de un grosor mayor a 5 o 6 mm.

GELATINA + ESPUMA

Para obtener un bioplástico aireado o esponjoso, se coloca algún jabón que pueda producir espuma, lo más usado es el detergente sintético o jabón líquido, pero, si se quiere optar por una alternativa tensioactiva más ecológica, la betaina de coco produce el mismo efecto. No resiste altas temperaturas ni el contacto con el agua.

-35 g de gelatina sin sabor

-50 ml de agua

-50 g de glicerina

-5 ml de jabón líquido / detergente sintético / betaina coco

En una cacerola pequeña verter la gelatina, el agua y la glicerina, y batir. Cocinar a fuego medio hasta que en los bordes de la preparación aparezcan unas burbujas pequeñas. Retirar del fuego y agregar el detergente batiendo enérgicamente hasta lograr la formación de una mezcla espumosa. Vaciar en el molde.

GELATINA + DESECHOS DE CAFÉ O HEBRAS DE TÉ

Cuando colocamos a nuestra mezcla de bioplásticos fibras, obtenemos mayor resistencia y el resultado puede doblarse sin quebrarse, similar a un biocuero.

Es importante que las fibras que se agreguen no reproduzcan hongos con facilidad.

- 15 g de gelatina
- 100 ml de agua
- 7 g de glicerina
- 2 cdas. soperas de café o té (usado y seco)

En una cacerola pequeña verter la gelatina, el café, el agua y la glicerina. Cocinar a fuego medio hasta que en los bordes de la preparación aparezcan unas burbujas pequeñas. La mezcla quedará en estado semilíquido y gelificará a los pocos minutos. Vaciar en el molde o placa.

BASE ALGAS (GELATINA VEGETAL AGAR-AGAR)

Para evitar la gelatina de origen animal, se puede optar por algas gelatinosas, como el agar-agar. Se consigue en dietéticas y mercados de comida natural. Puede ser más caro que la gelatina sin sabor, pero, al tener mayor poder gelificante, se utiliza menor cantidad para la mezcla.

- 4 g de agar
- 3 ml de glicerina
- 100 ml de agua

En una cacerola pequeña verter el agar, el agua y la glicerina. Cocinar a fuego medio hasta que comience a hervir, se vuelva viscoso y el agua se evapore. Es importante dejar evaporar el agua para que la muestra no se craquele, pero hay que controlar que el tiempo de cocción desde que comienza a hervir no exceda los 3 minutos, ya que de lo contrario perderá su poder de gelificado. Vaciar en el molde o placa.

AGAR-AGAR + ESPUMA

Para obtener un bioplástico aireado o esponjoso, se coloca algún jabón que pueda producir espuma, lo más usado es el detergente sintético o jabón líquido, pero si se quiere optar por una alternativa tensioactiva más ecológica, la betaina de coco produce el mismo efecto.

- 4 g de agar
- 100 ml de agua
- 3 ml de glicerina
- 12 ml de jabón líquido / detergente sintético / betaina coco

En una cacerola pequeña verter el agar, el agua y la glicerina. Cocinar a fuego medio y revolver hasta que comience a hervir, se vuelva viscoso y el agua se evapore. Retirar del fuego y agregar el detergente batiendo enérgicamente hasta lograr la formación de una mezcla espumosa. Vaciar en el molde o placa.

ALGINATO + GELATINA

- 6 g de gelatina
- 2 g de alginato de sodio
- 100 ml de agua
- 4 ml de glicerina

Colocar en el vaso del mezclador el agua, la gelatina y el alginato, procesar, agregar la glicerina y verter todo en una cacerola pequeña. Cocinar a fuego medio y revolver hasta que comience a hervir y volverse viscoso. Retirar del fuego y vaciar en el molde. También se puede dejar hidratando los ingredientes en un frasco con tapa por 24 h. Luego proceder a cocinarlo según las indicaciones anteriores.

ALGINATO + AGAR-AGAR

- 3.5 g de agar-agar
- 1 g de alginato de sodio
- 90 ml de agua
- 2.5 ml de glicerina

Colocar en el vaso del mezclador el agua, el agar y el alginato, procesar, agregar la glicerina y verter todo en una cacerola pequeña. Cocinar a fuego medio y revolver hasta que comience a hervir y volverse viscoso. Retirar del fuego y vaciar en el molde.

También se puede dejar hidratando los ingredientes en un frasco con tapa por 24 h. Luego proceder a cocinarlo según las indicaciones anteriores.

BIOCERÁMICA DE CÁSCARAS DE HUEVO

-15 g de cáscaras de huevo molidas

-20 g de solución de alginato de sodio al 2%

-5 ml de vinagre de alcohol

Separar las cáscaras de 3 huevos medianos, hervir durante 5 minutos y llevar en una placa al horno mínimo por 15 minutos más. Retirar, moler y tamizar hasta obtener una fina molienda. Colocar en el vaso del mezclador 100 ml de agua con 2 g de alginato y mezclar hasta integrar. Reservar. Agregar 20 g de esta solución (2 cdas. soperas) a los 15 g (2 cdas. soperas colmadas) de cáscaras de huevo, mezclar y colocar en un molde. Rociar con vinagre por encima, esperar 10 minutos y rociar por los costados y debajo. Dejar actuar por 40 minutos, retirar del molde, enjuagar bajo el chorro de agua y dejar secar hasta que esté totalmente seco y rígido.

PEGAMENTOS

Podemos definir pegamento como cualquier resina de origen vegetal, animal o plástica que nos permite adherir dos superficies para obtener un producto final deseado. Hoy en día las colas vinílicas son las más populares, debido a su eficiencia y a la facilidad para producirlas industrialmente. En el pasado, se obtenían utilizando resinas que estaban compuestas principalmente por proteínas de origen animal, o por compuestos de origen vegetal, con excelentes resultados. Se utilizaban incluso para las embarcaciones, podían prepararse fácilmente y además no eran tóxicas.

PEGAMENTOS DE ORIGEN VEGETAL

Los engrudos son resinas de origen vegetal, se obtienen a partir de harinas o granos, como, por ejemplo, el trigo, el maíz, el centeno, y el arroz. La sustancia que nos facilita la adhesión es el almidón que obtenemos a partir de estos luego de

cocinarlos con agua. Son muy buenos para pegar papeles y cartones con excelentes resultados en cartapestas y para la colocación de afiches.

ENGRUDO DE HARINA DE TRIGO O CENTENO

Para esta receta es necesario usar 500 g de harina de trigo o de centeno cada 300 ml de agua, lo llevamos a fuego bajo y lo dejamos cocinar mezclando enérgicamente cada tanto con un batidor o tenedor para evitar grumos hasta que llegue al punto de ebullición (aprox. 40 min), tiene que quedarnos una mezcla espesa como una papilla.

Si se lo quiere almacenar, hay que agregar 8 cucharadas soperas de vinagre cuando se apaga el fuego. Puede durar 1 o 2 días fuera de la heladera, y unas 2 o 3 semanas en heladera. Además de retardar el crecimiento de hongos y bacterias, el vinagre evita que animales como las hormigas intenten comérselo y nos ayuda a disolver la mezcla evitando que se sobre-endurezca y se vuelva frágil.

Se pueden mejorar los resultados agregando 5 cucharadas soperas de azúcar antes de poner al fuego, el azúcar es uno de los mejores pegamentos, porque, una vez disuelta, se adhiere fácilmente a las superficies y, al mezclarla con el almidón de la harina de trigo o centeno, adquiere una mayor elasticidad.

También podemos mejorar la receta agregando dos cucharadas soperas de sal, el yodo contenido en la sal alarga la vida útil del pegamento y ayuda a disolver las partículas de almidón haciendo al pegamento más efectivo; además, una vez aplicado, hace un proceso térmico que ayuda al secado de la mezcla.

El mejor resultado es mezclando todos estos ingredientes sugeridos, pero, si solo se usara algunos además del agua y harina, también obtendremos pegamento.

ENGRUDO DE HARINA DE TRIGO O CENTENO CON GOMA ARÁBIGA

Esta es una de las resinas más eficientes que existen, aún hoy en día es utilizada a nivel industrial para sellar contenedores de cartón y adherir etiquetas a frascos de vidrio, barro, cerámica, plástico, e incluso en la fabricación de papel y cintas adhesivas, entre otros. Es sumamente útil como adhesivo, y, dependiendo de su consistencia, puede darnos excelentes resultados ya sea para empapelar, para piñatería, embalaje, y otros, y además no es tóxica.

Receta: disolver 300 g de goma arábica en polvo, o 300 ml de goma arábica en 300 ml de agua, agregar una taza de azúcar, llevar a fuego lento y dejar entibiar.

Una vez tibia la mezcla de la goma arábica, la colocamos en una olla con 500 g de harina de trigo o de centeno disueltos en 300 ml de agua y lo llevamos a fuego bajo revolviendo enérgicamente con batidor o tenedor, tal como la receta anterior, hasta que rompa hervor y logremos la consistencia deseada.

No debemos agregar vinagre a esta mezcla, ya que el ácido acético podría afectar a la goma arábica, pero podemos añadir limón, que contiene ácido cítrico y tiene un efecto similar, pero que no afecta a la goma arábica, además aporta azúcares que mejoran la mezcla. Una vez reducida y hervida la mezcla, dejamos enfriar. Para almacenarla, debemos guardarla en la heladera en un frasco hermético.

ENGRUDO DE ARROZ

Es una de las resinas más fuertes, tanto que se utiliza a nivel industrial para encuadernar libros, fue utilizado en la construcción de la muralla china y en katanas japonesas de cientos de años de antigüedad y continúa utilizándose en la actualidad.

Este pegamento es muy fuerte, sin embargo, tiene un problema: se seca muy rápido, por lo que se debe conservar en la heladera cerrado en un frasco hermético.

Se puede agregar al pegamento **carbonato de calcio**, el cual, al mezclarse con la amilopectina, formará uniones adhesivas más resistentes. El carbonato de calcio está presente en la tiza escolar, en las conchas marinas y en cualquier complemento de calcio en la farmacia.

-2 tazas de agua

-1 taza de arroz sin lavar

-8 cucharadas de azúcar (o 120 g)

La receta es muy sencilla, y parte de los mismos principios que el engrudo de trigo.

Sin lavar el arroz, lo colocamos en una cacerola junto con el agua y el azúcar. Lo llevamos a fuego lento, lo dejamos hervir hasta que el arroz esté inflamado y viscoso (30 o 40 minutos aprox). Esta mezcla se podría colar y usar solamente el agua (reduciéndola a fuego bajo hasta que quede con una consistencia más espesa) o también se puede licuar sin colar, hasta que quede líquido, luego volver a ponerlo a fuego lento, hasta que tome la consistencia deseada.

ENGRUDO DE MAICENA

Este engrudo parte del mismo principio que el engrudo de trigo, solo que es mucho más directo, ya que la maicena es básicamente almidón, lo cual facilita su preparación.

-8 cucharadas soperas de azúcar

-300 g de maicena

-500 ml de agua

-8 cucharadas soperas de vinagre.

En una olla ponemos a hervir 250 ml de agua, agregamos el azúcar, y dejamos que se disuelva en el agua hirviendo.

En los otros 250 ml se disuelve la maicena, cuidando que no queden grumos.

Mezclamos la maicena disuelta con el agua azucarada mientras aún hierve y seguimos revolviendo a fuego lento mientras toma la contextura deseada.

Una vez que ha engrosado la mezcla, dejamos que enfríe y agregamos el vinagre revolviendo. Para almacenar, hay que guardar en heladera. Este engrudo es muy útil para pegar papel, trabajar cartapestas y pequeñas piezas de madera, como los palitos de helado.

PEGAMENTOS DE ORIGEN ANIMAL

PEGAMENTO DE CASEÍNA

La caseína es un compuesto proteico contenido en la leche, este compuesto es conocido por ser una especie de plástico natural, no es peligroso para el consumo humano, y es perfectamente biodegradable, sin embargo, una vez que lo separamos de los otros compuestos de la leche, puede ser utilizado como un eficiente y robusto pegamento, capaz de unir marfil, madera, papel, e incluso vidrio.

Ingredientes:

-Leche 500 ml

-Bicarbonato de sodio.

-Vinagre 8 cucharadas soperas.

-Implementos: tazas, una olla, una cuchara de plástico o madera, y un colador de café o de otro tipo.

Preparación:

-Ponemos a hervir la leche.

-Agregamos el vinagre, y la leche se separará en una parte sólida y otra líquida.

-Separamos la parte líquida de la sólida con el colador.

-Nos quedamos con la parte sólida, y le agregamos 1 taza de agua caliente.

-Revolvemos hasta volverla líquida, y agregamos 1 cucharada de bicarbonato de sodio para neutralizar el vinagre.

-Ahora podemos reducirla a fuego lento hasta lograr el espesor deseado.

PEGAMENTO A BASE DE GELATINA:

Este pegamento es muy parecido a la antigua cola de carpintero, su preparación es muy sencilla y da resultados de calidad y eficacia.

Ingredientes

-160 Gramos de gelatina (preferiblemente neutra o sin sabor)

-8 cucharadas soperas de agua

-2 cucharadas soperas de vinagre

- 8 cucharadas soperas de glicerina

Preparación: disolvemos la gelatina en el agua, llevamos a fuego lento o a baño maría; cuando comienza a hervir y vemos pequeñas burbujas, le agregamos el vinagre y la glicerina, revolvemos hasta conseguir el espesor deseado. Para almacenar, se debe guardar en un frasco hermético, esta mezcla puede conservarse hasta por 6 meses, es muy resistente y es capaz de unir papel, cartón, madera, y hasta vidrio y cerámicas.

MATERIALES RECICLADOS

Para la construcción de una escenografía se pueden reciclar todo tipo de materiales cambiando su apariencia, aunque lo ideal es evitar el uso de plásticos, cuando estos desechos abundan y pueden ser aprovechados, son un recurso útil para evitar comprar materiales nuevos y reduce en una escala menor la contaminación. Lo ideal sería no consumir estos productos, pero la ciudad avanza lentamente hacia un pensamiento ecológico que pueda tomar conciencia y estos desechos ya abundan en las ciudades.

Bolsas de polietileno: dispuestas en grandes cantidades con luces de contra logran efectos de transparencia. Al movimiento pueden simular fuego con una luz roja.

Papeles reciclados: pueden ser unidos mediante cola o engrudo casero, forrar estructuras con papeles reciclados puede ser útil para armar todo tipo de figuras. El papal mache también se puede usar para forrar estructuras de cartón, madera o metal.

Las estructuras de telgopor que suelen venir entre los electrodomésticos se pueden unir con pegamentos para luego ser talladas, evitando la compra de bloques nuevos.

Las botellas de pet se pueden usar en forma de hilo con un cortador de botellas casero, que se fabrica sosteniendo una hoja de corte (puede ser de sacapuntas o trincheta) con dos tornillos y cuatro tuercas. Hay muchos tutoriales disponibles en Internet, es un método simple de fabricar hilo pet muy resistente.

Si se quita la parte de arriba y la parte de abajo, nos queda un tubo plástico que también nos puede servir para fabricar caños traslúcidos. Cortándolo al medio se obtiene una plancha pequeña de pet que puede ser unida mediante calor a otras planchas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Taller de *Biomateriales de matriz desarrollo de biomaterial*. Dictado por Carolina Etchevers. Taller virtual. Argentina. 2021.
2. Lizarbe, M. *Sustitutivos de tejidos: de los biomateriales a la ingeniería tisular*. Universidad Complutense, Madrid, España. 2003.

**LA REVOLUCIÓN DEL
ESPACIO ESCÉNICO
EN TUCUMÁN:
ALBERTO LOMBANA
Y EL CEMENTERIO DE
AUTOMÓVILES DE 1971**

—

Aída Navajas

LA REVOLUCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN TUCUMÁN: ALBERTO LOMBANA Y EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES DE 1971

Aída Navajas

(Región NOA)

Nació en Tucumán, Argentina. Es arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) y Magister en Teatro con Mención en Diseño Escénico por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Además, se desempeña como actriz de teatro y cine, escenógrafa, diseñadora, investigadora y curadora. En su práctica artística ensaya el cruce entre las artes vivas, la arquitectura, las letras y las artes visuales. Actualmente es curadora, responsable de exposiciones, diseño gráfico y editorial del Festival Internacional de Fotografía Experimental de Barcelona.

Luego de conocer en profundidad el trabajo del escenógrafo Alberto Lombana (1937-2013) en Tucumán, me propuse realizar la presente investigación con el deseo de rescatar algunas prácticas y conocimientos en el campo específico de la escenografía teatral que considero importantes socializar. Digo rescatar porque socio-culturalmente consideramos ciertos hechos retenidos en un período de tiempo y esto produce una mirada hacia lo sucedido con distancia y alejamiento. Es así que, en la mayoría de los casos, estudiamos la historia de manera estática, por lo cual mi objetivo es abrir una vía de comunicación entre lo sucedido y sus posibilidades actuales, extraer el conocimiento de la anécdota.

En concreto, esta investigación tiene dos objetivos que avanzan en paralelo y en constante roce. El primero es escribir sobre una historia de los años iniciales de la escenografía en tanto profesión en Tucumán, para enhebrarla al tejido de la historia nacional. En este sentido, considero fundamental tener referencias locales que permitan una mirada situada en el territorio para el conocimiento y estudio de diferentes modos de producción, los de antes y los de ahora. El segundo es proponer un análisis de escenografías relacionada con todo el hecho teatral, estudiarla en su complejidad para entender su rol dentro de la creación de obras, en este caso, teatrales.

Conceptualmente, me apoyo en una definición de escenografía propuesta como la materialización de las ideas que transforman un espacio real y le otorgan cualidades físicas y simbólicas, que acompañan a la composición de una obra artística global (Jaureguiberry y Moro Rodríguez, 2009). Personalmente, considero escenografía a todo aquello que compone el territorio de obra, la sitúa en cierto espacio y no otro. Pareciera radical y demasiado ambigua, pero no es mi intención plantear otra definición, sino, como bien dije, una consideración que pretende llegar a quienes hacen obras escénicas y esto porque, si ejercitamos la consciencia de que todo lo que se incorpora a la obra escribe, compone, aporta sentido, nos estaremos involucrando con la creación de identidad de la obra por encima de la noción de apariencia y ahí es donde mi interesa llegar.

En la tarea de descubrir una parte de la historia del teatro bajo el interrogante “¿cómo es que se inició el trabajo del diseño escénico en Tucumán?”, me encuentro con una imagen que formula la pregunta “¿y esto como se hizo?”. Esa imagen es la fotografía de la obra *Cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal, montada por el Teatro Universitario, bajo la dirección de Boyce Díaz Ulloque, en el Teatro Alberdi

de Tucumán en 1971 (Imagen 1). Previo a observar las fotografías con una mirada analítica, pensé que para diseñar y materializar un espacio así, antes, debería haber habido un proceso de estudio y experimentación en el campo de las artes escénicas, puntualmente en el de la escenografía.

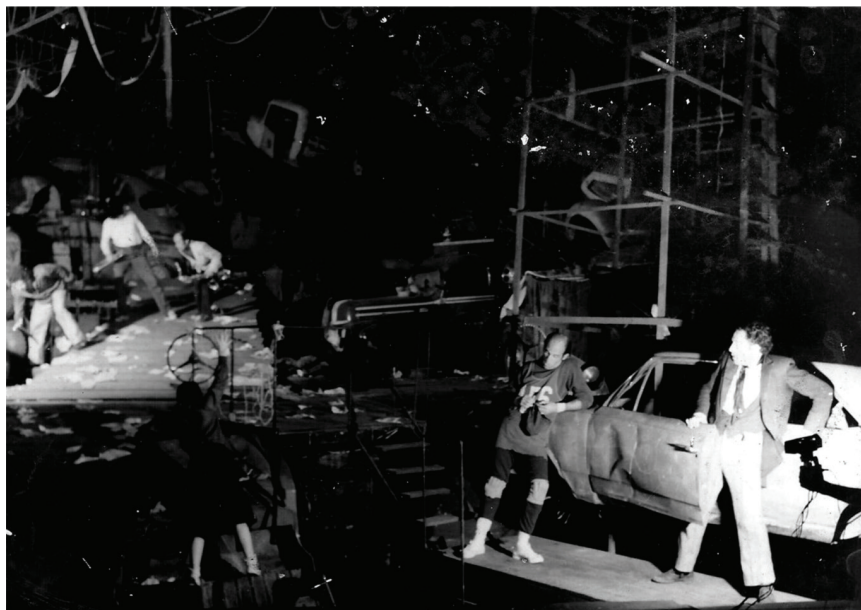


Imagen 1: Fotografía de la obra Cementerio de automóviles, año 1971.
En escena: Julio Ferdman, José Ávila, Mauricio Semelman, Renée Jaitt, Claudio García Bes y Ricardo Salim.
Diseño de escenografía e iluminación: Alberto Lombana.
Fuente: Fundación Teatro Universitario

De esta manera, descubro a Alberto Luis Lombana y reconstruyo su proceso de formación: nace en Buenos Aires en 1937, sin embargo, desarrolla toda su vida en San Miguel de Tucumán, hasta su fallecimiento en el año 2013. Allí crece y se forma en las instituciones escolares y universitarias públicas de la provincia. Realiza los estudios primarios en la Escuela Rivadavia, el secundario en el Colegio Nacional Bartolomé Mitre y se recibió en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán.

Sus inicios en escenografía se registran en el año 1958, siendo aún estudiante de arquitectura, por medio de un curso cuatrimestral dictado por el arquitecto escenógrafo Luis Diego Pedreira¹, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Este

1 - Luis Diego Pedreira (1921-1998) fue arquitecto por Universidad de Buenos Aires y escenógrafo por Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires Ernesto de la Cárcova. Su actividad, 300

estaba enmarcado dentro del Seminario Anual de Teatro², dictado en la Facultad de Filosofía y Letras y dirigido por Alberto Rodríguez Muñoz³. Creado en conjunto con Julio Ardiles Gray⁴, fue el primer ámbito institucional de formación sistematizada en teatro en Tucumán (Tossi, 2011).

Por otro lado, en ese mismo año, el escenógrafo Saulo Benavente⁵ visita la provincia para ofrecer un taller de escenografía organizado por el recientemente creado Consejo Provincial de Difusión Cultural (Roca, 2013, pág. 26) al cual Lombana también asiste y resultan los primeros estímulos para poner las manos y su capacidad creativa en el mundo escénico.

Inmediatamente llega la posibilidad de ejercitarse en la práctica profesional asistiendo a Pedreira en el diseño y montaje de la escenografía para la obra *El abanico*, de Carlos Goldoni dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz montada en el Teatro San Martín en 1959 y producida como trabajo final del mencionado Seminario. Desde esta presentación se desprenden una serie de hechos que culminan con la creación del primer grupo oficial de producción teatral, dependiente del Consejo Provincial de Difusión Cultural: el Teatro Estable de Tucumán. Desde los inicios de aquel proceso, Alberto Lombana continúa su formación como escenógrafo en la práctica profesional.

De esta manera, trabaja durante los primeros siete años de desarrollo institucional

obras en donde fue estudiando su propio sentido del diseño. Mediante su doble formación académica logra acercar los saberes de la arquitectura y la escenografía para formular una nueva manera de concebir sus trabajos escenográficos acunados en el concepto escenoarquitectura.

2 - Este curso, aprobado por el Honorable Consejo Superior de la Universidad Nacional de Tucumán, se realizó desde el 15 de abril hasta el 31 de noviembre de 1958 y estuvo particularmente enfocado en la formación actoral y de dirección teatral focalizado en brindar herramientas que posibiliten la profesionalización del trabajo teatral en la provincia.

3 - Alberto Rodríguez Muñoz (1915-2004) fue un autor y director teatral argentino. Maestro de actores, ha sido miembro destacado de Argentores, donde ha tratado de impulsar el acercamiento de los intérpretes de diferentes provincias del país con los porteños, intentando, de alguna manera, descentralizar la actividad artística nacional. Rodríguez Muñoz y su esposa, la actriz Lía Gravel, fueron activos participantes del movimiento de teatro independiente del siglo XX.

4 - Julio Ardiles Gray (1922-2009) nació en Monteros, provincia de Tucumán y fue un reconocido gestor cultural de la provincia, además de docente, poeta, narrador, periodista y dramaturgo. Se recibió de maestro en 1939 y ejerció la docencia en escuelas públicas de San Juan y de Tucumán. Además, se dedicó al periodismo, a la literatura, a la dramaturgia y a la actividad política. En el diario La Gaceta se desempeñó como jefe de Teatro y Cine durante las décadas del 50 y del 60. En 2004, la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) lo distinguió como doctor Honoris Causa en reconocimiento de su vasta trayectoria periodística y literaria.

5 - Saulo Benavente (1916-1982) Fue ayudante del reconocido escenógrafo Rodolfo Franco en el Taller de Escenografía del Teatro Odeón y posteriormente su discípulo. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires Ernesto de la Cárcova y desarrolló una vasta carrera como escenógrafo, pintor, vestuarista y ambientador.

y artístico de manera sistemática, pero sin contrato permanente⁶. En ocasiones lo hace como parte del elenco actoral, en otras cumple funciones como jefe de escenario y montajista de obras que visitan la provincia y en la mayoría de los casos se desempeña como escenógrafo creador y realizador. Entre 1959 y 1966 diseña una serie de siete escenografías diferentes para obras teatrales dirigidas por Eugenio Dittborn Pinto⁷, Boyce Díaz Ulloque⁸, Eugenio Filipelli⁹, Ethel Gladys Zarlenga¹⁰, Yirair Mossian¹¹ y Alberto Rodríguez Muñoz.

Durante estos primeros años, Alberto Lombana se especializa aún más en su formación como escenógrafo y se involucra con múltiples trabajos detrás, arriba y hacia los laterales del escenario¹², que exceden al trabajo específico de diseño, pero que lo nutren de conocimientos que alimentan su práctica. Posteriormente, reflexiona y escribe sobre su propia experiencia que comparte en su libro inédito del cual extraigo algunos postulados importantes.

Por un lado, se refiere a la importancia de la presencia del escenógrafo desde el inicio de la producción de una obra, considerando importante sus aportes desde los encuentros preliminares a los ensayos hasta su montaje final. Como cualidad de este proceso, destaca la importancia de establecer en igualdad de valores los trabajos desarrollados por todas las personas involucradas: de dirección, actoral, autoral,

6 - El organismo oficial generaba contratos temporales a directores y escenógrafos, locales y de otros territorios, para montar una obra junto al elenco del Teatro Estable.

7 - Eugenio Dittborn Pinto (1915-1979) nació en Viña del Mar y fue un reconocido director de teatro y profesor de arte dramático del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Obtuvo un doctorado en Ciencias Sociales y realizó sus estudios en teatro y dirección en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático en París en 1951 (Pellettieri, 2005, p.533).

8 - José María Boyce Díaz Ulloque nació el 14 de abril de 1922 y falleció el 25 de diciembre de 1989. Director de teatro formado en Roma, trabajó con reconocidos elencos en Buenos Aires y luego, durante varias décadas, en la provincia de Tucumán, en el Teatro Estable y en el Teatro Universitario.

9 - Eugenio Filipelli (1922-1993) fue actor, director y el primero en dirigir la Comedia Cordobesa. Trabajó en decenas de obras en diferentes provincias de Argentina: Santa Fe, San Luis, Tucumán, General Roca, Capital Federal y Córdoba.

10 - Ethel Gladys Zarlenga fue una actriz, directora y dramaturga tucumana autora de la obra *El arenero de los sueños* y *Por la calle*. Además, trabajó como coordinadora del Departamento de Teatro del Consejo Provincial de Difusión Cultural de 1963 a 1966.

11 - Yirair Mossian (1924 - 2006) fue periodista, director de teatro, crítico teatral y docente desde la década del 70, en la Escuela Nacional de Teatro de La Plata, en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Nacido en Jerusalén, Palestina, estudió Literatura y Letras en Montevideo y fue asistente de Alberto Rodríguez Muñoz, con cuya compañía viajó a Buenos Aires donde se estableció en la década del 50.

12 - Para ampliar sobre el trabajo de Alberto Lombana en el Teatro Estable de Tucumán, consultar el artículo: Navajas, A. (2020). Inicios en la profesionalización de la escenografía en Tucumán: reflexiones desde el estudio de la formación del escenógrafo Alberto Lombana. *EscenaUNO, Número 13*. <http://escenauno.org/inicios-en-la-profesionalizacion-de-la-escenografia-en-tucuman-reflexiones-desde-el-estudio-de-la-formacion-del-escenografo-alberto-lombana/>

de diseño de escenografía, iluminación, vestuario, utilería y el trabajo de técnicos y maquinistas de las salas que acompañan y posibilitan el correcto funcionamiento de la obra en el escenario (Lombana, 2004).

Por otro lado, menciona ciertos trabajos que desde la escenografía se deberían desarrollar para cuidar la idea conceptual del universo de la imagen de una obra en particular. En principio practica —y difunde— la idea de *escenoarquitectura* propuesta por Pedreira y ensaya en toda su carrera la cercanía entre el universo funcional y simbólico de la arquitectura fusionado con el teatral. Es decir, trasciende la idea de escenografía como decorado para avanzar sobre la idea de escenografía como productora de un espacio efímero sensible y dispuesto a ser habitado, creando imágenes que compongan una narrativa visual particular.

Esta creación, según la mirada de Lombana, se da a través del desarrollo de diferentes lenguajes que componen la imagen suprema, aquella que el espectador percibe en su totalidad. Esta imagen se compone por el espacio escénico y la escenografía, el diseño de iluminación, el diseño sonoro, el vestuario, maquillaje y las producidas por actores y actrices mediante movimientos y acciones. En concordancia con algunos colegas de su generación —como Gastón Breyer y Guillermo de la Torre— habla del escenógrafo como realizador total, quien desarrolla la propuesta estética general para elaborar posteriormente su materialización junto al equipo de personas que trabajan para una obra.

Durante el desarrollo de aquellas ideas sobre la profesión, encuentra un lugar de investigación a través de la práctica junto al Teatro Universitario. Creado en 1965, fue el primer grupo de producción teatral dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán dirigido de manera permanente por Boyce Díaz Ulloque hasta su disolución en el año 1979.

Junto al mencionado grupo, Alberto Lombana trabaja específicamente sobre el diseño de espacios, escenografías e iluminación para una serie de diez obras¹³ montadas en el Teatro Alberdi, en la sala de la Biblioteca Alberdi y en eventuales teatros del país a través de las giras realizadas, entre ellas en el Teatro Nacional Cervantes, en la ciudad de Buenos Aires.

13 - Las obras en donde Alberto Lombana trabajó como escenógrafo junto al Teatro Universitario son las siguientes: *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde (1968), *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams (1968), *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1968), *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz (1969), *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard (1971), *Cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal (1971), *La granada*, de Rodolfo Walsh (1972), *Calígula*, de Albert Camus (1972), *El hombre de La Mancha*, de Dale Wasserman (1973), *El martirio de San Sebastián*, de Gabriel D' Annunzio y Claude Debussy (1976).

En el año 1971 se prepara la obra *Cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal, para ser presentada en uno de los principales teatros de la ciudad de San Miguel de Tucumán. El Teatro Alberdi, inaugurado en 1912, se encuentra parcialmente reacondicionado tras años de abandono y descuido. De hecho, fue el mismo grupo teatral quien lo reinaugura en 1968 con la obra *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller.

El Teatro Alberdi cuenta con 3260 m² estratificados en seis niveles, un sótano y cinco plantas. Tiene capacidad para más de setecientas personas sentadas y su estilo arquitectónico responde al académico francés, con ornamentos Art Nouveau. El diseño de la sala, en forma de herradura abierta hacia el escenario frontal, responde a la tipología a la italiana, heredada de los modelos europeos del siglo XIX. Si bien actualmente es uno de los espacios teatrales privilegiados de la provincia, la realidad era muy diferente por esos años en los que el universitario reactiva la actividad teatral en su interior.

En el año 1971 el teatro se encuentra parcialmente acondicionado para garantizar su mínimo funcionamiento evitando los peligros que pueda producir una estructura en deterioro. Allí se realizan las reuniones preliminares y los ensayos para la puesta en escena de *Cementerio de automóviles* y Alberto Lombana está presente desde el inicio de este proceso junto con los miembros del elenco actoral y el director.

Entre el grupo de actores y actrices que preparan la obra, se encuentra Julio Ferdman, quien nos comparte en una entrevista sus sensaciones del momento previo al trabajo en escena explicando:

Recuerdo el día en que Boyce nos juntó al elenco y nos contó la puesta. Me hubiera gustado filmar eso porque realmente fue antológico. Su entusiasmo y la elocuencia para contar eso tan grande y casi imposible que se les había ocurrido con Lombana...

La propuesta escénica se piensa desde un inicio emancipada de las convenciones que se establecen para un montaje dentro de un teatro a la italiana. En primer lugar, el espacio arquitectónico previsto como escenario se anula y se ocupa la planta baja de la sala como tal y, consecuentemente, el espectador cambia su posición habitual “mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular” (Surgers, 2005, p. 61), para mirar un espacio central amorfo sin límites claros.

En efecto, la zona de la platea baja, ocupada convencionalmente por las butacas, se desmantela para convertirse en el espacio escénico y los espectadores se sitúan

a su alrededor sobre los palcos y tertulias en los pisos superiores. Frente a estas modificaciones, la propuesta de diseño del espacio se inicia con el reemplazo de una tipología a la italiana por la de un teatro arena o un teatro semicircular donde el escenario es el centro visual y la disposición de las gradas siguen su forma (Nava Astudillo, 2016, p. 90).

El acercamiento entre quien hace y quien mira produce una nueva experiencia dentro del Alberdi, si bien sigue habiendo un límite físico entre ambos (el muro bajo de los palcos), este tratamiento del espacio genera un universo de afecciones propio de la obra. El siguiente gráfico (Imagen 2) esclarece la idea del acercamiento que se produce entre la zona del público y el escenario. Hay un gesto espacial de meter la escena en la zona del público y generar esa contención perimetral de miradas, rodear el escenario de gente que mire y escuche de cerca.

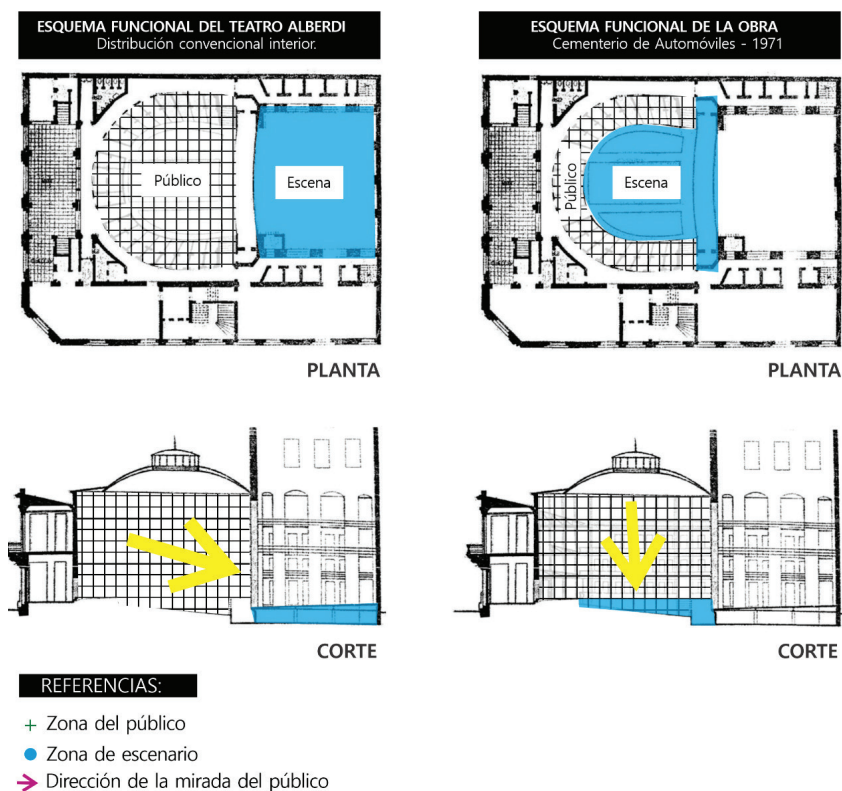


Imagen 2: Comparación entre los esquemas funcionales del Teatro Alberdi y la obra Cementerio de Automóviles (1971)

Esta decisión encuentra sentido en la propuesta de teatro que plantea el autor de la obra. Para referirme a esto, me parece oportuno citar sus propias palabras que figuran en el programa de mano original de la puesta en Tucumán en 1971¹⁴, bajo el título *Lo que quiere Arrabal de su teatro*:

Muchas veces, en un teatro, las situaciones se modifican, los personajes, las ideas son intercambiables, y el monstruo recela de la belleza, el criminal encierra en sí mismo la santidad, la víctima esconde al verdugo. Que un ser muy bueno de repente se convierte en un ser muy malo, que los atletas de “El cementerio de automóviles” bruscamente se transforman en policías, ¡es la vida! La idea de “confusión” me obsede. Entiendo por confusión todo lo que es contradictorio, inexplicable, todo lo que forma los “efectos teatrales”, y pienso hoy día que nada es humano, nada es de la tierra, sino está confundido. Hago un teatro realista que representa confusión.

Confundir el espacio refuerza la idea de obra propuesta por Arrabal, y profundizar en la imagen, es decir, en la narrativa visual, es profundizar en el relato. En este caso, el relato visual se completa con la escenografía que alude al nombre de la obra, compuesta por alrededor de quince carcasas de autos viejos metidos entre andamios altos y rampas que, además de funcionar como espacio para el desplazamiento de los personajes, posibilitan la incorporación del escenario al nuevo espacio escénico. Entre estos objetos principales se encuentran tiradas diversas partes de autos dispuestos como basura entre chapas y otros elementos que componen una sensación de espacio caótico y abandonado (Imagen 3). Además, los sonidos metálicos de las carcasas de los autos y las rampas al hacer eco en el teatro generan un ambiente sonoro que completa la experiencia sensorial de la obra.

De esta manera, la composición del espacio con la escenografía posibilita diversos subespacios de actuación, como el interior de los autos, de las rampas, plataformas y pequeños recovecos que se forman entre el tumulto de chatarra. Esta aparente falta de orden en la disposición de los elementos escenográficos está escribiendo la obra en el espacio y, a su vez, colabora a que cada personaje escriba su parte sobre él.

Al estar inhabilitada la caja escénica en donde está ubicada la estructura para sostener las luminarias (la parrilla), el diseño de iluminación debía ser ingenioso a la hora de resolverse, dado que el Alberdi, como todo teatro de ópera, no cuenta con

14 - Extraído del archivo de la Fundación Teatro Universitario ofrecido gentilmente por el arq. Ricardo Salim para la realización de la presente investigación



Imagen 3: Fotografía de la obra Cementerio de Automóviles, año 1971.

En escena: M. Angélica Robledo, Ricardo Salim.

Diseño de escenografía e iluminación: Alberto Lombana.

Fuente: Fundación Teatro Universitario



Imagen 4: Fotografía de la obra Cementerio de Automóviles, año 1971.

En escena: Renée Jaltt, Claudio García Bes, Ricardo Salim, José Ávila.

Diseño de escenografía e iluminación: Alberto Lombana.

Fuente: Fundación Teatro Universitario

otros elementos para la instalación de equipos de iluminación sobre la sala, ya que es el espacio para la araña o los frescos. Por lo tanto, Lombana construye elementos metálicos en altura que funcionaban a la vez como elementos compositivos de la escenografía y de los cuales vinculó reflectores y faros de luz fría apoyados con otros instrumentos colgados de los palcos que iluminaban el nuevo espacio escénico desde los laterales. De esta manera, lograba componer un diseño de iluminación con luces cenitales, laterales, frentes y contrafrentes que colaboran a la visibilidad y al modelado de la escenografía y de actores y actrices, es decir, lograba cumplir con el objetivo de la iluminación de una puesta en escena. Como se puede observar en el siguiente esquema gráfico, la disposición de los instrumentos de iluminación se realiza en función de ciertos espacios principales de actuación en donde se puntualiza la dirección del haz de luz sobre ellos, hecho que también se puede corroborar en las fotografías.

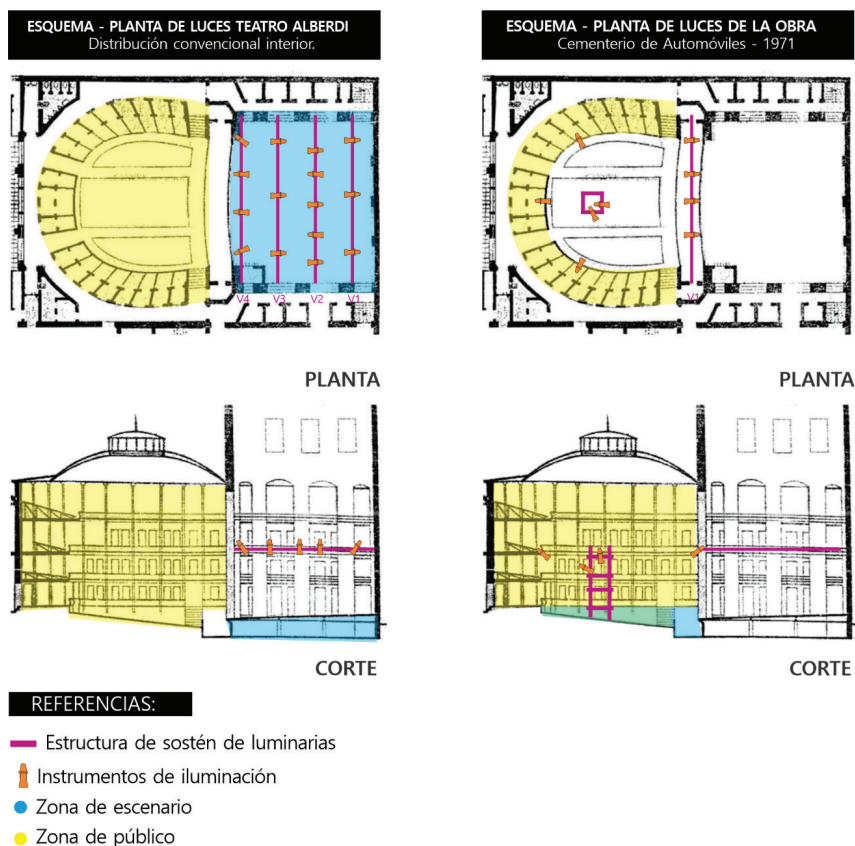


Imagen 2: Comparación entre esquema de luces convencionales del Teatro Alberdi y el de la obra Cementerio de Automóviles, año 1971.

La Imagen 1, que es la fotografía con el plano más abierto de la obra obtenida hasta la actualidad, nos permite identificar dos zonas puntuales en donde se concentra la luz y aparentemente dos áreas de actuación: una sobre la rampa de plano inclinado arriba a la izquierda y otra sobre un plano horizontal abajo a la derecha. En el medio de ellas hay zonas de transición de menor visibilidad, como la escalera que las conecta y el espacio donde se encuentra uno de los personajes de la obra accionando hacia quienes están sobre la rampa superior. En efecto, se producen diferentes texturas visuales y niveles de visibilidad, que la obra permite por la ya mencionada intención del autor y esto sucede gracias al trabajo conjunto por parte del Teatro Universitario, tanto de Boyce Díaz Ulloque como de Alberto Lombana, como así también de los actores y actrices que habitaron el espacio propuesto para, finalmente, ofrecerles un relato particular a quienes asistieron a la obra.

Finalmente, me interesa hacer hincapié en el trabajo desarrollado por el escenógrafo Alberto Lombana en el presente cuerpo de creación teatral. Si bien es autor de un buen número de diseños, jamás se consideró dueño absoluto de sus ideas, ni mucho menos de la realización de ellas. La particularidad de su desarrollo profesional en Tucumán es que justamente la provincia no contó con espacios de formación sistematizadas de la escenografía y esto continúa hasta la actualidad. Alberto Lombana estudió minuciosamente la escenografía según las preguntas que fueron surgiendo en los procesos de producción de las obras y en conjunto con los demás agentes compositivos de cada puesta en escena —directores, actores, autores, maquinistas y técnicos—, quienes, desde su posterior visión global de la profesión, son partes igualmente indispensables en la composición simbólica de los espacios escénicos.

En relación con esto último, la labor que realiza Lombana junto a los técnicos teatrales en la transmisión de los conocimientos específicos para optimizar la construcción y el emplazamiento de escenografías será una tarea que lo tendrá comprometido durante toda su carrera. Como bien dijo él mismo, “Tucumán carece de espacios de formación sobre escenografía” y más desprovista aún es la formación para los equipos técnicos de salas y teatros. El escenógrafo confiaba en la escuela empírica que lo formó en tanto afirmaba que se “transfieren vivencias a través de la con-vivencia” (Lombana, 2004) y es por ello que pasaba gran parte de su tiempo junto con los equipos técnicos, tomando al escenario como espacio de docencia y aprendizaje conjunto.

De esta manera, Lombana fue un escenógrafo diseñador y constructor que investigó sobre las diferentes posibilidades plásticas y espaciales en la provincia de

Tucumán, y logró concretar alrededor de 50 puestas en escena desde los inicios de los años 60 hasta el año 2009. *Cementerio de automóviles* presenta una posibilidad de trabajar el pensamiento escenográfico en tanto lenguaje simbólico al servicio de una obra colaborando a la construcción del territorio de aquella última.

Es menester resaltar la actitud del grupo Universitario en el año 1972, cuando la obra se presentó en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes el 21 de abril hasta el 6 de mayo. Luego de viajar 16 horas en el tren que conecta la provincia con la capital del país, llegaron al teatro para comenzar con el montaje de la obra. Sin embargo, el personal técnico del teatro y quien era el jefe de escenario de ese entonces se negaban a realizar el desmantelamiento de la platea baja y le ofrecía al grupo la alternativa de ser montada en el escenario. Claramente no iba a ser tarea de un día adaptar una obra que se gestó con cierta estructura y desplazamiento a otra diametralmente opuesta. Finalmente, entre Boyce Díaz Ulloque y Alberto Lombana logran convencer al personal del Cervantes para el montaje original de su puesta y los actores colaboraron en el armado de la puesta en escena, tal cual se realizó en Tucumán.

Este acontecimiento ilustra cierta actitud del escenógrafo que plasma en sus escritos, a modo de consejo para quienes deseen iniciarse en los trabajos de la creatividad, el arte o el diseño: “no achicarse, *aunque vengan degollando* y afrontar los desafíos con audacia y desenfado”.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2006), *Tucumán es teatro*; Tucumán, Edit. Instituto Nacional de Teatro.

ETCHECOIN, Lucrecia. (2020) Entre el hacer y el pensar: las prácticas heurísticas en los procesos de enseñanza de la escenografía en el instituto Gastón Breyer. Tesis doctoral, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.

FERNANDEZ ARENA, José (1998) Arte efímero y espacio estético. Barcelona, Grupo A.

JAVIER, Francisco (2016), *El espacio escénico como sistema signifiicante y otras reflexiones en torno del espacio teatral*; Buenos Aires, Edit. Leviatán.

NAVAJAS, Aída (2020), Inicios en la profesionalización de la escenografía en Tucumán: reflexiones desde el estudio de la formación del escenógrafo Alberto Lombana. En: *EscenaUno*, N.º13. <http://escenauno.org/inicios-en-la-profesionalizacion-de-la-escenografia-en-tucuman-reflexiones-desde-el-estudio-de-la-formacion-del-escenografo-alberto-lombana/>

PEDREIRA, Luis Diego (1977) La escenografía en el teatro. Buenos Aires, Centro Editor.

SURGERS, Anne (2005), *Escenografías del teatro occidental*; Buenos Aires, Edit. Artes del sur.

TERRAF, Teresita (2009), “A cincuenta años de la creación del Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Punto de inflexión entre el Teatro Independiente y el Teatro Estable de la Provincia” En: Tossi, Mauricio (compilador), *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n.º1*; Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

TOSSI, Mauricio (2011), *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán 1954-1976*; Buenos Aires, Edit. Dunken.

TRASTOY, Beatriz – Zayas De Lima, Perla (2006), *Lenguajes escénicos*; Buenos Aires, Edit. Prometeo.

TRÍBULO, Juan (2005): *Tucumán* En: Pelleteri, Osvaldo (director) *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen I*; Buenos Aires, Edit. Galerna/Instituto Nacional del Teatro.

ÍNDICE

**7 TRANSMUTACIÓN DE LOS
LENGUAJES DEL DISEÑO
ESCÉNICO EN LA VIRTUALIDAD**

Nicolás Tramontina

Sabrina Pascua

**25 EL DISEÑO ESCÉNICO EN EL
TEATRO DE LA PROVINCIA
DE RÍO NEGRO, HISTORIAS,
PRÁCTICAS Y TENDENCIAS**

Tatiana Rulli Bernhardt

**51 VIAJE HACIA LA PROPIA
IDENTIDAD
Otras formas de espacio escénico**

Natalia Rodríguez

**65 TRAS BAMBALINAS
METODOLOGÍAS DE CREACIÓN
Y REALIZACIÓN DE VESTUARIO
TEATRAL**

Edgar Tula

**87 DISEÑADOR MULTITASKING
VERSUS ESPECIALISTAS.
MÉTODOS DE ABORDAJE DEL
DISEÑO ESCÉNICO**

Gastón Alexis Rodrigo López

**105 EL DISEÑO DEL ESPACIO
ESCÉNICO EN TUCUMÁN: LAS
PROPUESTAS FORMATIVAS DE
LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE
TUCUMÁN**

Claudio Sebastián Fernández

María Graciela Lombana

- 123 MODELO PEDAGÓGICO
EN TRANSICIÓN:DISEÑO
ESCENOGRAFICO EN LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CUYO**
Macarena Del Águila
- 143 ENSEÑANZA DEL DISEÑO
DEL HECHO ESCÉNICO EN
LA DIVERSIDAD CULTURAL
DE LA PATAGONIA: HACIA
UNA PEDAGOGÍA PARA
LA EMERGENCIA DE LA
EXPERIENCIA-EXPRESIÓN
MULTICULTURAL**
Flavio Bevilacqua
- 161 PRECARIZACIÓN LABORAL EN
ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO E
ILUMINACIÓN**
Ileana Vallejos
Gabriela Morales
- 175 SUSTENTABILIDAD Y DISEÑO
ESCENOTÉCNICO EN EL TEATRO
INDEPENDIENTE DE CÓRDOBA**
Mercedes Chiodi
- 193 MATERIALES ALTERNATIVOS
ORGÁNICOS Y RECICLADOS
PARA CONSTRUCCIONES
ESCENOGRAFICAS**
Pía de las Mercedes Hodko
- 217 LA REVOLUCIÓN DEL ESPACIO
ESCÉNICO EN TUCUMÁN:
ALBERTO LOMBANA Y EL
CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES
DE 1971**
Aída Navajas

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza. Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prólogos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

Se necesita un cadáver

Guillermo Montilla Santillán

Disponible en la web

**Oveja perdida ven sobre mis hombros
que hoy no sólo tu pastor soy sino tu
pasto también**

Braian Kobla

Disponible en la web

Trópico del Plata

Rubén Sabbadini

Disponible en la web

Puesta en memoria. Siete monólogos

Manuel Maccarini

Disponible en la web

**La guerra de Malvinas en el teatro
argentino**

Compilación y Prólogo: Ricardo Dubatti

Incluye textos de Esteban Buch, Horacio del Prado, Alberto Drago, Mónica Greco y José Luis de las Heras, Sebastián Kirschner, Duilio Lanzoni, Rafael Monti, Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

**Dramaturgia Bonaerense
de Postdictadura.**

30 años. Una antología crítica.

Coordinadora: Julia Lavatelli

Prólogo: Oscar Rekovsky

Introducción: Julia Lavatelli

Incluye textos de Roberto Uriona y Miriam González, Mariano Moro, Luis Sáez, Cristian Palacios, Roxana Aramburú, Guillermo Yanicola, Ariel Farace, Omar Aita, Beatriz Catani, Marcelo Marán.

Ensayos críticos de Patricia Devesa, Mariana Cardey, Gabriel Fernández Chapo, Julia Lavatelli, Andrés Carrera, Sebastián Huber,

Agustina Gómez Hoffmann, Silvio Torres, Mariano Roa, Luz García, Daniela Ferrari, Mary Boggio .

Disponible en la web

**Idénticos. Micromonólogos
de teatroxlaidentidad**

Incluye textos de Rolando Pérez, Nelson Mallach, Fabián Díaz, Mariano Saba, Verónica Mato, Patricio Abadi, Flor Berthold, Sandra Massera, Gabriel Graves, Susana Torres Molina, Vanina Szlatyner, Valeria Medina, Lucas Lagré, Leandro Airaldo, Juan Francisco Dazzo, Pablo Iglesias, Macarena Trigo, Andrea Garrote, Jimena Aguilar, Carol Inturias, Juan Carrasco, Erica Carrizo, Lucía Laragione, Gabriel Cosoy, Alejandro Lifschitz, Rocío Villegas, Roxana Aramburú, Pablo Dos Reis, Ezequiel Varela, Facundo Zilberberg, Analía Sánchez, Nicolás Pota, Carolina Barbosa y Julieta Magán, Emiliano Matía, Jorge Diez, Alejandro Turner, Mariana Cumbi Bustinza, Santiago Varela, Javier Pomposiello, Silvina Melone, Anabela Valencia, Daniel de Pace. Prólogo: Estela de Carlotto, Raquel Albeniz, Luis Rivera López, Mauricio Kartun

Disponible en la web

**Teatro para hacer con dos centavos.
20 obras nuevas**

Carlos Alsina

Prólogo: Carlos Alsina

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani, Luis Sampredo

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelman

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampetro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetzky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

Teatro de objetos.

Manual dramático

De Ana Alvarado

Disponible en la web

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit - 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

Exorcizar la historia.

El teatro argentino bajo la dictadura

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado

Jorge Dubatti

Palabras Preliminares: Jorge Dubatti

Disponible en la web

Gombrowicz en escena

Cecilia Hopkins

Disponible en la web

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar

Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta

– testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo

I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demarí

Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad. Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad.**

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XVI (1931-1840)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas 2007-2017

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos III y IV

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

La comunidad desconocida.

Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)

Andrés Gallina

Prólogo: Silvina Jensen

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz

Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,

Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago

Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,

Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y

Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Disponible en la web

Siete autores (la nueva generación)

Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Maximiliano de la Puente,

Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,

Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel

Giacometto, Santiago Gobernori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia

Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio

Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvana López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapoport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional

de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia-2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso

Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional

de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia-2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

-dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull,
Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di
Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas,
Roberto de Bianchetti, Nancy Lago,
Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/
Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

20 años de teatro social en la

Argentina

Incluye textos de María Guillermina
Bevacqua, Gerardo Larreta y Valeria Andrea
Sánchez Martín, Cristian Palacios, Alan
Robinson, Camila Mercado, Elina Martinelli,
Lorena Noemí Calandi, Carina Noemberg

Disponible en la web

**1º CONCURSO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN
SOBRE DISEÑO ESCÉNICO INT/ADEA**

Diciembre 2021 – Primera edición.