



CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 4 - Instituto Nacional del Teatro - Diciembre 2004

El Espacio escénico



INDICE

1

p/4
Francisco Javier

2

p/12
Gastón Breyer

3

p/18
Rafael Reyeros

4

p/26
Jorge Pastorino

5

p/34
La teatralidad esparcida en el espacio

6

p/39
Espacio, escrituras dramáticas contemporáneas
y nuevas tecnologías

7

p/44
Rubén Szuchmacher

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José Ma. Paolantonio

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco
Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo
Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairúz,
Mónica Munafo, Carlos Massolo

AÑO 2 - Nº 4 / DICIEMBRE 2004 CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
J. Barnes

Corrección
Alejandra Rossi

Fotografías
Magdalena Viggiani,
Complejo Teatral de Buenos Aires

Dibujos
Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este Número
Alberto Catena, Jorge Figueroa, Juan Carlos Fon-
tana, Soledad González, Federico Irazábal, Beatriz
Molinari, María Ana Rago.

Redacción
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
La Lechuza Impresora
de Angel David Castellano
Paso de Uspallata 663
(5000) Córdoba

Cuatro directores –Francisco Javier (Buenos Ai-
res), Rubén Szuchmacher (Buenos Aires), Verónica
Pérez Luna (Tucumán), Soledad González (Córdoba)–;
dos escenógrafos –Gastón Breyer (Buenos Aires) y
Rafael Reyeros (Córdoba)– y un iluminador –Jorge
Pastorino (Buenos Aires)– nos ayudan, en este nú-
mero de Cuadernos de Picadero, a descubrir las
múltiples posibilidades del espacio escénico. Las
reflexiones de estos creadores conducen a detener
nuestras miradas, también, en relaciones como es-
pacio/director, espacio/actor, espacio/ dramaturgia
y espacio/público.

"La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas"

por Federico Irazábal

—¿Podrías contarnos cómo es que te dedicaste a pensar y a trabajar sobre el espacio escénico, una temática que en los años '50 y '60 constituía un terreno inexplorado?

—Varios factores me llevaron a hacerlo, que tenían que ver tanto con la teoría del teatro como con la práctica. Leía cuanto libro de teatro caía en mis manos, y siempre quedaba sorprendido porque esos libros hablaban de literatura dramática, de actuación, de la historia del teatro, pero muy raramente de arquitectura teatral y de espacio escénico; y menos aún integrados en una teoría del teatro. Fue un momento en que dirigía con frecuencia en teatros oficiales y en los recintos que hoy llamamos del off. Hacía regie de ópera, e inclusive, escribía textos para ser musicalizados. En esa época, en el año '57, se estrena en el Teatro Presidente Alvear, **Marianita Limeña**, la ópera de Valdo Sciammarella, cuyo libreto había escrito inspirándome en un episodio de las tradiciones peruanas de Palma. En la década del '60, después de mi primera estadía en Francia, becado por el gobierno francés para estudiar puesta en escena, hago la carrera de Historia del arte en la UBA (ahora se llama Carrera de las Artes). De los estudios que llevé a cabo entonces recuerdo especialmente, en el campo de las artes plásticas, las obras arquitectónicas y escultóricas del período barroco, y las creaciones de grandes artistas en el tratamiento del espacio como fueron Bernini y Borromini (cuyas obras principales había visto en Italia). Así es que asociaba permanentemente los temas del espacio en las artes plásticas y en el teatro. Por otra parte, al realizar las puestas en escena me habían aparecido varios interrogantes en cuanto a la posibilidad de relacionar el espacio arquitectónico, que contendría el espectáculo, con el espacio escénico que se iba a originar dentro de él. Además, en esta relación, debía

Francisco Javier es uno de los teatristas que más ha luchado por ampliar y abrir los márgenes del arte escénico. Combinando su formación teórica con su experiencia estética, fue uno de los primeros directores nacionales en pensar en el espacio escénico en tanto problemática. Recordemos que además de haber traído a nuestro país el teatro de Eugene Ionesco, publicó libros sobre el espacio cuando éste aún no formaba parte de la estética sino que estaba identificado puramente con lo arquitectónico. Javier, en cambio, estudió el espacio como sistema significativa, tanto en la teoría como en la práctica.

tener en cuenta la conformación de los distintos lenguajes del espectáculo tales como la actuación, la escenografía, la iluminación, entre otros. Ya hacía tiempo que trataba de dilucidar cómo el espacio escénico puede ser generado a partir de las acciones del actor. No un espacio pensado con antelación a los ensayos, sino creado a partir de las acciones. Se me presentaba la imagen de la piedra que cae al agua y genera ondas circulares que se expanden con regularidad. Para mí, al realizar sus acciones, el actor genera una energía espacial que va dando forma al espacio escénico, como si estuviera en el centro de una esfera; así establece, por ejemplo, que ciertas zonas de la escena están en contacto con todo lo que las rodea y ciertas zonas se absorben hacia dentro de sí mismas y permanecen aisladas, que haya zonas iluminadas y otras, no; y estas definiciones espaciales afectan a todos los sistemas de signos, que se pliegan a tales definiciones, las contradicen o juegan con ellas en forma dialéctica.

—¿Es posible crear un espectáculo de esa manera?

—Recuerdo que en Francia había asistido a una serie de ensayos en los que su director había partido de una concepción semejante: se ensayaba en un ámbito totalmente vacío, y no se había previsto absolutamente nada en lo que se refiere a las características del espacio escénico. Lo que hacía el director era ensayar en un espacio totalmente indefinido y capitalizar las necesidades espaciales, o de otra naturaleza, que el actor iba manifestando. Recuerdo que la obra tenía que ver con un enfrentamiento entre Bretaña y París en la época de Luis XIV, y que se habían constituido dos polos, Bretaña y París, estrechamente relacionados; los actores iban continuamente de uno a otro, o se referían gesticulando a la ubicación en el espectáculo de esos dos polos. Esta relación tan funcional se concretó en la instalación de un riel y una zorra que se desplazaba impulsada por los actores. El público estaba instalado en gradas que se extendían a lo largo del riel. Esa experiencia me dejó una impresión muy fuerte, al punto tal que hoy trabajo sin ningún tipo de premeditación sobre el espacio, o sobre cualquier otro lenguaje del espectáculo. Asisto a los ensayos con

una expectativa: que de las propuestas de los actores surjan imágenes potentes, o rasgos de la actuación, que disparen ideas que van a perfeccionar la concepción total.

ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA

—En esa época realizas una tesis sobre espacio escénico

—A finales de los '60, y principios de los '70, estaba muy avanzado en mi carrera en la Facultad y, como dije antes, hacía simultáneamente puestas en escena. En consecuencia, mi actividad se bifurcaba: por un lado los estudios críticos, las investigaciones y la teoría, y por el otro, la práctica escénica como director. Buscaba entonces la posibilidad de juntar ambas líneas de trabajo. A lograr esto último me ayudó la realización de la tesis, que versó precisamente sobre el espacio escénico.

En esta exploración e investigación del espacio escénico, jugó un papel importante la actividad que desarrollé en el interior del país. Trabajé, por ejemplo, en Resistencia, en los años '40 y '50, donde hacíamos tres espectáculos por año. Y allí me encontraba con ámbitos que ofrecían dificultades para el juego de los actores, la instalación de una escenografía y la ubicación del público. Algunas veces tuve hasta la suerte de que un gran maestro, como era Saulo Benavente, me guiara en las definiciones espaciales. Algo similar me ocurrió en Viedma. Recuerdo que una vez entrábamos a la ciudad en auto, y vi la estructura en hormigón armado de una construcción insólita en ese lugar. Era un enorme esqueleto, el proyecto interrumpido de un edificio destinado a night-club, tomar copas y bailar. Fuimos a verlo y me interesó muchísimo. El ámbito diseñaba dos pistas circulares y alrededor, escalonados, pequeños reductos para alojar lo que hoy se llaman reservados. Mi intención era montar **Los casos de Juan**, de Bernardo Canal Feijóo, y aquel singular proyecto de edificio me obsequió el más propicio de los espacios escénicos. El espectáculo estuvo bien actuado pero el espacio escénico le otorgó una dimensión insospechada, una pincelada de magia. Por eso, comencé a enfocar la realización de la puesta en escena en espacios que originariamente no habían sido pensados para alojar espectáculos teatrales. Por otro



lado, se tenía conocimiento de que en Europa se realizaban espectáculos para los cuales se creaban espacios escénicos en ámbitos arquitectónicos, que tenían claramente otra finalidad. Tampoco esto era una novedad, la historia del teatro mostraba que siempre había ocurrido.

—En esos espacios el sentido de la obra se encuentra jaqueado, puesto que poseen en sí mismos una significación muy propia. ¿En ese caso, el trabajo del director varía desde la producción de sentido?

—En efecto, en esos casos, aunque no se lo tenga en cuenta, su fuerza de significación se confundirá con la del espectáculo. Es un tema que traté en **El espacio escénico como sistema signifiante**, en el que hablo de esos espacios que están tan cargados de significación que resulta difícil que el espectáculo se ponga en contacto con el público desde su propia y sola significación. Y eso pasa siempre. Es muy distinto ir al Teatro San Martín a ver un espectáculo que ir al Callejón, o a cualquier otro ámbito teatral de la calle Humahuaca, en el barrio del Abasto. Por supuesto que hay directores y espectadores que no pueden concebir el teatro fuera de esos espacios altamente legitimados y convencionales. En todas las grandes ciudades ocurre lo mismo. Al público, en general, le gusta sentarse en la cómoda butaca de una sala teatral tapizada con terciopelo y adornada con herrajes dorados. Una vez escuché que Peter Brook decía que, a pesar de que todo cambia tan rápidamente y se construyen nuevos edificios, los teatros tradicionales, los teatros a la italiana, siguen existiendo, y satisfaciendo el gusto del público, y que esto también se debe a que, sin lugar a dudas, estaban muy bien construidos, y no se venían abajo. Pero Peter Brook realiza sus puestas en escena en Francia, donde la situación es exactamente opuesta a la que se da aquí: allí los espacios convencionales a la italiana son más numerosos que los no convencionales, mientras que aquí la relación es exactamente la contraria.

ESPACIOS ALTERNATIVOS

—¿En la misma época, es decir, cuando Peter Brook hace esa afirmación, el teatro argentino

sigue siendo un teatro realizado en teatros a la italiana?

—Sí, a pesar de esa primera experiencia extraordinaria que es **Juan Moreira** en El Picadero, el teatro de nuestra breve edad de oro, en la primera década del siglo XX, se lleva a cabo en teatros a la italiana. Y esta tendencia se mantuvo siempre. Es el teatro independiente, un poco por necesidad y otro poco por búsqueda e innovación, el que arriesga nuevas experiencias. Por ejemplo, Rodríguez Muñoz hizo **La gaviota**, en el sótano del café Opera, en Callao y Corrientes, el Teatro 35, y recurrió al espacio circular, ubicó al público alrededor y muy cerca de la escena. En esa época, yo ya había hecho teatro tanto en Viedma como en Resistencia, en los lugares más insólitos, como por ejemplo, una biblioteca. En el modesto edificio de esa biblioteca se había previsto hacer teatro, pero el escenario era un nicho, un hueco en la pared. Entonces ubicamos el espectáculo en el centro del ámbito central, en un espacio circular. Y hasta incorporamos con mucho acierto una gran escalera que conducía a un entresijo.

En 1970 terminé la carrera en la Facultad y realicé, en la Alliance Française, **Antígona** de Anouilh, en francés. El Agregado científico y cultural, M. Philippe Greffet era quien me había invitado a dirigir la pieza. Fue un espectáculo exitoso. El mismo Greffet me premió con un viaje a París. Y recuerdo que me dijo: "eso sí, no se te ocurra hacer una tesis". ¿Era una invitación? Cuando llegué a París lo primero que hice fue averiguar cuáles eran las exigencias para hacer un doctorado, y fui a dar a las universidades nacidas del movimiento del '68, Nanterre y Vincennes. Fui simplemente a preguntar y, en Vincennes, el director del departamento de teatro, M. André Veinstein, después de examinar mi currículum, me dijo: «¿por qué no hace una tesis de doctorado?» ¡Otra vez! Y la hice. Cuando regresé a Buenos Aires fue el mismo M. Greffet quien me dio una beca para realizar el doctorado.

—¿Y el tema surgió inmediatamente?

—Claro, cuando pensé cual podía ser el tema de mi tesis, sabía que tenía que ser algo que me interesara de una manera muy particular, sólo un gran interés podía ocupar la atención de un estudioso durante un



largo tiempo. No había leído aún el libro de Humberto Eco, **Cómo se hace una tesis**, donde dice que el tesisista tiene que sentirse muy involucrado en el tema para resistir la exigencia de una tal investigación. Por todo lo que conté antes era para mí muy claro que mi tema tendría que ver con el espacio escénico. Cuando llegué a París con una extensa bibliografía, especialmente ensayos sobre el espacio en las artes plásticas, me llevé una gran sorpresa, porque mi director me dijo: "nada de libros, espero sus conclusiones a partir de su experiencia". Me sugirió que basara mi estudio inicial en algunos de mis espectáculos en los que hubiera realizado experiencias espaciales y, a continuación, que eligiera cuatro o cinco directores de cualquier nacionalidad que hubieran trabajado el espacio de una manera interesante, y que no recurriera a libros sino que fuera a ver esos espectáculos. Elegí a Ariane Mnouchkine y Víctor García, de París, a Richard Schechner, de Nueva York, y a Luca Ronconi, de Italia. Así fue como asistí a los espectáculos de estos directores (en mi libro **El espacio escénico como sistema significante** hago una descripción de estas experiencias).

En un momento de mi trabajo de tesis fue a París Saulo (Benavente), y al contarle que mi director me pedía que eligiera a tres escenógrafos y los entrevistara, muy divertido, me replicó: "decile a tu director que si estudiás a tres escenógrafos franceses también tenés que estudiar a tres escenógrafos argentinos". Trabajé escenografías interesantes desde el punto de vista de su relación con la creación del espacio escénico, de Benavente, Luis Diego Pedreira y Guillermo de la Torre. Parte del material de la tesis apareció publicado en 1978, con el título de **La renovación del espacio escénico**, hoy totalmente agotado.

—¿Cómo fue que se realizó esa publicación?

—Cuando regresé a Buenos Aires con el título de doctor, me enteré que el Banco de la Provincia de Buenos Aires había organizado un concurso de obras literarias de cualquier índole, también de ensayos. Traduje un capítulo y lo mandé, y obtuve el primer premio. Un día me encontré con una pared tapada de libros, porque el banco imprimía el libro pero no lo distribuía, y me los

enviaron todos. Y con ese libro han pasado cosas muy interesantes que a mí me sorprenden. Ese año me invitaron al Festival de Caracas, y fui, y llevé conmigo ejemplares. Llevé cincuenta y se vendieron en un solo día. Lo cual da cuenta de que se trataba de un tema que causaba, o despertaba, algún tipo de interés.

—¿Según tus reflexiones, cualquier obra puede ser hecha en cualquier espacio?

—Opino que sí. Pero depende del talento, la intuición, la visión del director, y de cómo puede producir la relación entre el trabajo de los actores y el ámbito que los contiene. Es muy posible que existan casos en los que esto no se puede lograr, no sé... Y algo más, cuando se trabaja en un espacio que parece no favorecer la instalación del espectáculo y, sin embargo, se puede lograr un acuerdo entre ambos, es cuando seguramente se producirá lo que se puede calificar de hallazgo. Es el caso de Jean Vilar, a quien le dieron para dirigir el teatro del Palacio de Chaillot, que tenía un escenario más ancho que el Colón. Vilar vio que no podía usar el telón porque tardaba mucho en abrir y cerrar y, entonces, logró un efecto similar con la luz. Y de la misma manera resolvió la problemática que le planteaba la escenografía. En ese sentido es un creador.

A mí me pasó algo similar. Cuando me nombraron director del Instituto de Artes del Espectáculo, en la Universidad de Buenos Aires, el decano me estimuló para que hiciera teatro; armé un grupo para actuar en el Salón de Actos. Cuando llegó el momento me dijeron que no se podía usar esa sala; como te imaginarás no podía desarmar el grupo, era muy frustrante para todos. Entonces propuse a los actores que intentáramos crear un espectáculo en un espacio mínimo, la superficie lustrada de un escritorio, que era lo único que teníamos. E hicimos el espectáculo en el escritorio, y fue un éxito. Los actores descubrieron, por ejemplo, el valor que tenía el movimiento de una mano cuando se trabaja con un espacio así, cosa que no ocurre, por supuesto, en un gran escenario. Ese espectáculo se llamó **Las bellas hermanas siamesas**, y lo hicimos varias veces en varios lugares. Y hasta tuvimos muy buenas críticas en los diarios. El tema era seguir y sortear la crisis en las condiciones materiales.



Anfiteatro Griego

Volviendo a la pregunta que me hiciste hace un momento, opino que cualquier espectáculo puede ser realizado en cualquier lugar, y que todo espacio es potencialmente teatral. Recordemos al respecto cuando la Organización Negra utilizó como espacio escénico el Obelisco. Bueno, ahí tenemos un caso de uso de un espacio urbano y casi sagrado que formó parte de la escena de un grupo teatral. A nadie se le hubiera ocurrido que eso era posible.

—¿Y qué ocurre cuando un espectáculo cambia de espacio?

—Cambia el espectáculo, siempre que se haya producido una relación orgánica entre el espectáculo y el espacio. Recuerdo que en la tesis me hice la misma pregunta, y que abordé la respuesta desde una experiencia personal: **La lección**, de Eugenio Ionesco. Con ese espectáculo fuimos a un festival en Asunción del Paraguay, pero no pudimos hacerlo porque presenta una crítica violenta de todo poder dictatorial. Alguien habló de un salón de un colegio inglés en las afueras de Asunción. Allí fuimos. Era un escenario enorme y no había ni luz para circunscribir el espacio. Como recordarás, se trata de sólo tres personajes y siempre habíamos trabajado en espacios de características opuestas a las de ese escenario. Entonces pedí que trajeran varios escritorios, tantos como les fuera posi-

ble (fue fácil porque se trataba de un colegio). Y así fue: hicimos **La lección** en un escenario lleno de escritorios. Los actores, que conocían muy bien la obra, me propusieron desplazarse continuamente y usar la mayor parte de los escritorios. Se adelantaron, porque yo iba a decirles que se movieran tanto como les fuera necesario. Resultado: se produjo algo muy interesante en relación con el espectador y, para nosotros, surgió una nueva lectura. Ese nuevo espacio resignificó la obra, tanto como la había resignificado un escenario pequeño en la puesta original.

—¿Podríamos decir, entonces, que tus reflexiones se deben tanto a una labor teórica como práctica?

—Sin lugar a dudas. Junto a todas mis reflexiones, estudios e investigaciones, la práctica del teatro me enfrenta permanentemente con una labor imprevisible: la organización estructural de los sistemas significantes que compondrán el espectáculo. Digo imprevisible porque es una labor que se lleva a cabo en los ensayos, con los actores y los técnicos, y si a éstos se les respeta su participación en la creación, resulta difícil entonces prever cuales pueden ser los resultados finales. De esta norma general no escapan el espacio teatral y el escénico. Enfocada la creación del espectáculo desde este punto de vista ¿cómo juegan las partes y el todo y las partes entre sí? Es decir, el espacio escénico en la totalidad del espectáculo, y el espacio escénico y el discurso gestual y el discurso hablado del actor. A mi entender, hay nociones pertenecientes al campo del teatro que intervienen para auxiliar al director. Entre ellas, la relación funcional que vincula la dramaturgia con el espacio, y el espacio escénico con el mecanismo de simbolización que caracteriza a toda creación artística.

LA DRAMATURGIA

—¿Le estás dando al término dramaturgia un sentido que va más allá del uso corriente?

—Es verdad que ahora el término dramaturgia también designa a la organización del espectáculo en toda su amplitud, pero me limito a la primera acepción, es decir, la creación de la obra literaria: las réplicas de

los personajes, las didascalias, especialmente, las indicadores del tiempo y el espacio de las acciones, y toda sugerencia del dramaturgo, consciente o no, relacionada con las situaciones en el orden político, social o económico, en que está inmersa la obra.

—¿Todo parecería indicar que no es útil el estudio de la dramaturgia disociada del estudio del espacio teatral, y viceversa?

— Para explicar este planteo con más eficacia es dable recurrir a la historia. Si se toma como ejemplo el espacio de la tragedia griega —afortunadamente, quedan rastros muy bien conservados, como es el caso del teatro de Epidauro—, el visitante que tiene la suerte de ubicarse en ese espacio privilegiado, puede hacerse preguntas respecto de la concordancia que se establece entre la obra literaria y el espacio teatral, y comprobar cómo la una depende del otro para su lógico funcionamiento, cómo la primera explica al segundo y viceversa. Si la representación tenía un profundo sentido religioso y social, si establecía un diálogo con los dioses —carácter que surgía de la obra literaria—, el ámbito físico y arquitectónico no le iba en zaga: bajo el cielo tan azul, las gradas sobre la ladera de la colina enfrentando la escena, el círculo destinado al coro, entre las gradas y la escena, un conjunto de grandes proporciones que, para nuestra actual visión del espacio teatral, no dudo en calificar de majestuoso. Precisamente, si en la tragedia griega sorprende ese extraordinario invento que es el coro, intermediario entre el público y los protagonistas, en la misma medida sorprende ese círculo dilatado que se levanta como el eje del espacio; oímos y vemos a los integrantes del coro interpelar, compadecer o invocar a los dioses encarnando al espectador que está sentado en las gradas, ese coro que, espacialmente, se halla en el lugar más adecuado para la interpelación. Se comprueba cómo las gradas abrazan en parte el círculo —el público cerrando filas en torno del coro— en tanto que la plataforma y la escena, que sostienen la tragedia de los protagonistas, corre tangencialmente al círculo.

Hablé del círculo, espacio del coro, como el eje de la totalidad del espacio, pero un círculo supone un centro radiante, y ese centro está ocupado, o es, el altar que

comunica verticalmente con los dioses; es un centro de gravedad, un centro desde el cual el sonido alcanza con la misma potencia todos los lugares del espacio teatral. Los que se atreven a transitar el espacio teatral de Epidauro, buscan someterse a una prueba casi mágica: hablar o cantar desde el lugar de emplazamiento del altar, sabiendo que su voz alcanzará los lugares más alejados. Esta voz que busca el oído del contemplador es la voz del dramaturgo, que escribe para que el actor transmita su palabra en un ámbito abierto y se haga oír por los dioses. Qué operaciones habrán llevado a cabo los teatristas de la época para alcanzar tal magnitud creadora, y coordinar el espectáculo en esa armonía de la idea hecha literatura, y la arquitectura aplicada a un lugar físico hecho de cielo, colinas y tantas numerosas presencias humanas. En un lado la abstracción, la imaginación, la especulación de un lenguaje que simboliza el lenguaje real y del otro, las herramientas, el esfuerzo físico, la nobleza de los materiales y una distinta pero homóloga imaginación y simbolización.

—¿Se puede aplicar el mismo análisis a otros modelos de espacio escénico que se generaron en otros lugares y épocas?

—Sin ninguna duda. Me divierte pensar en un libro que tratara el tema con profundidad. Si los dioses griegos o no, me acompañaran, me gustaría mucho intentar su confección. Estoy pensando en Shakespeare y en El Globo. Ahora que los ingleses lo han recreado parece que es más imperioso el deseo de hacer un trabajo así. Creo que todos en algún libro hemos leído unas frases ingeniosas de este tenor: ¿Shakespeare escribió la escena del balcón en **Romeo y Julieta** porque en el dispositivo escénico se había diseñado un balcón, o en el frontón de la escena isabelina figura un balcón porque Shakespeare había escrito esa escena, tan hermosa y trascendente, en la trama de la tragedia? No se sabe hasta qué punto esto responde a la realidad, pero es indudable que parece lógico que nos hagamos las preguntas.

Si hay algo que impresiona en este espacio teatral es la diagramación de la plataforma, el espacio escénico que, adosado en el lado interior del muro de contención del teatro, permitía que el público, de pie, la abordara



por tres lados, en un estrecho contacto con los actores. Si se hace una comparación con el espacio de la tragedia griega, parece que un espacio alejara a los espectadores de la escena, en tanto que el otro los acerca de una manera promiscua. Ahora no se trata de reyes o dignatarios muy alejados de las formas de vida del pueblo; en *El Globo* los reyes sufren como cualquier súbdito, y no invocan a los dioses sino a la naturaleza y a las fuerzas cósmicas. "Si Desdémona dejara de amarme, se produciría un doble eclipse de sol y de luna", clama Otelo. Además, en la tragedia se mezclan los personajes de posición social muy elevada con personajes que pertenecen a las clases bajas, se interrelacionan los sentimientos más nobles con los más canallescicos. Falstaff combate entre príncipes, y les miente y se confiesa cobarde. Ya no se necesita el espacio del coro que mediaba entre las gradas y la escena; aquí los hombres hablan con Dios mano a mano, los espectadores ríen y lloran con los personajes más encumbrados. El espacio se reduce, una breve superficie es suficiente para la elevación del teatro. Los espectadores pobres y los rufianes rodean la escena, se apoyan en ella, interpelan a los personajes; éstos se presentan ante el espectador muy expuestos, sin que la materialidad del ámbito teatral les ofrezca alguna protección; anuncian el carácter de la escena que se va a desarrollar, arrastran muebles. En general, están vestidos como cualquier ciudadano; la mayoría de los hechos que se cuentan son páginas de su historia reciente. Recordemos, de paso, que la tragedia griega reproducía los grandes mitos del trasfondo de su historia y que no estaba permitido recrear los conflictos contemporáneos. Esquilo transgredió este acuerdo cultural con **Los persas**. Pero volviendo al teatro de Shakespeare, la mayoría de las obras comienzan con un prólogo-monólogo dirigido al público, y terminan de la misma manera. Esta dramaturgia tan definida debía armonizar con un espacio teatral y escénico también muy definidos. Así fue. Todavía hoy hablamos de un teatro que calificamos de épico, en el extremo opuesto del teatro a la italiana y su caja mágica; telones y telares para facilitar la creación de un teatro que busca lograr una mimesis satisfactoria de la realidad.

—¿Y se podría continuar realizando el mismo tipo de análisis en el caso de cada modelo de espacio teatral registrado por la historia?

—¿Lo hacemos? Necesitaríamos mucho tiempo y mucho espacio. Queda aquí esbozado un tipo de indagación, o investigación, que se puede aplicar a otros aspectos del fenómeno teatral; por ejemplo, el espectáculo teatral como mecanismo de simbolización de una sociedad en un momento dado, el proceso de creación, los creadores y los receptores. Tengo la impresión de que es un fenómeno que, en general, se estudia desde la crítica y la recepción y, pocas veces, desde el proceso de creación del espectáculo. ¿Es útil e interesante que lo llevemos a cabo desde el interior de la labor creadora? Parece el tema de una tesis.

—En esa relación que establecés entre dramaturgia y espacio escénico, ¿qué se puede observar de lo que está ocurriendo ahora?

—Es una linda pregunta. Respecto de las propuestas dramáticas—que en este caso, también comprenden aquellos espectáculos que se originan no en un texto escrito—y el espacio teatral, creo que podemos señalar una aproximación: para ello, me apoyo en el concepto de diversidad y de ausencia de cuadros formales de referencia. La hibridez, la interculturalidad, la intertextualidad, la libertad total en relación con el concepto de los géneros literarios, el nuevo estatuto del personaje, el hábito de transgredir todo tipo de fronteras, dan origen a una literatura dramática que se relaciona espontáneamente con espacios también extremadamente diversificados. En estos momentos, en la Argentina, se implantan las acciones y los elementos técnico-artísticos de un tema dramático, tanto en espacios del denominado teatro a la italiana como en espacios que no han sido pensados para recibir un espectáculo teatral, es decir, ámbitos improvisados o, según la terminología acuñada por el teatrista americano Richard Schechner, espacios hallados. En nuestro caso, aun esos espacios hallados mantienen muy modestamente la estructura más conocida: una escena ubicada frontalmente ante las filas de asientos para el público. Pienso que siempre se han realizado espectáculos en espacios no construi-

dos a tal efecto, pero era la excepción. Ahora ocurre lo contrario; en la cartelera de Buenos Aires dominan las salas que no son salas de teatro en el sentido tradicional. Se registra una explosión de la actividad teatral que lógicamente escapa de las auténticas salas a la italiana, que, por otra parte, cada vez son menos. Además, la realización de un espectáculo en una de las principales salas teatrales a la italiana significa una producción de elevado costo, fuera de las posibilidades de los teatristas no legitimados porque los grandes productores no los contratan, o no acceden a la actividad en salas oficiales y a los medios masivos de comunicación como la televisión o el cine. Esta reflexión viene al caso porque la renovación de la escena argentina –tanto en el campo autoral como en el de los actores, directores y técnicos– artistas– está alojada y producida en las pequeñas salas.

En resumen, son los teatristas y los espectadores quienes han definido este espacio teatral y escénico



multiforme, que acerca los unos a los otros en una relación casi fraternal. Las dimensiones tienen en parte que ver con esto, pero no sólo las dimensiones sino la necesidad de una intimidad confesional. Si el dispositivo isabelino invitaba a parte del público, de pie, a apretujarse en torno de la plataforma de la escena y a manifestarse, los espacios teatrales de Buenos Aires proponen a los espectadores mantenerse respetuosamente sentados y silenciosos ante el trabajo de los actores que, en la mayoría de los casos, encierra, sobre todo, un pedido de complicidad. La dramaturgia, la situación económica –abundan los monólogos y las obras de dos o tres protagonistas y una sola escenografía, resuelta de la manera más simple–, el desarrollo cultural y artístico, y la necesidad de los teatristas de expresarse, han inaugurado este espacio multiforme en el que la comunicación entre el público y el espectáculo puede ser un susurro, una carcajada o un quejido.

GASTÓN BREYER

La organización del vacío

por Alberto Catena

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI



Unas trescientas escenografías realizadas en casi cincuenta años de labor ininterrumpida podrían hablar con elocuencia -si ese guarismo no contara, además, con el apoyo de una elaboración estética de comprobada calidad- sobre la magnitud del trabajo realizado para el teatro argentino por Gastón Breyer. Artista clave en el período del movimiento teatral independiente e integrante de una generación que dio al país extraordinarios creadores en su disciplina. Breyer se retiró hace algunos años de la actividad en los escenarios; sin embargo desarrolla una intensa actividad teórica y docente en su cátedra de Heurística de la Facultad de Arquitectura, institución de la que egresó como profesional en 1945, luego de haberse formado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, y con profesores tan eminentes como Emilio Centurión o Emilio Pettorutti. De ambos, el consagrado escenógrafo argentino afirma que fueron artistas y maestros extraordinarios. Con Centurión, autor de la célebre **Venus criolla**, estudió dibujo y desnudo en el cuarto año de la carrera de Bellas Artes. Con Pettorutti hizo mucha pintura. Varias veces premiado por distintas entidades, Breyer fue también vicedecano de su facultad en 1958 y miembro titular, entre 1957 y 1980, en jurados de concurso de titulares de la Universidad de Buenos Aires.

Aunque en 1941 realizó un decorado para el ballet **Copelia**, que se representó en el teatro Politeama, y en los años siguientes fue contratado para otras obras, él considera que su primera escenografía importante fue la del **Peer Gynt**, realizada en 1947 para el Teatro La Máscara. De ahí hasta 1987, año en que construyó el diseño visual de **Sueños de un seductor**, montada en el Bauen, la currícula de Breyer incluye títulos tan significativos como **Los hermanos Karamasov**, **Montserrat**, **La fuerza bruta**, **El puente**, **La ópera de dos centavos**, **Crimen y castigo**, **Galileo Galilei**.

lei, El mono velludo, La muerte de un viajante, Los expedientes, Romeo y Julieta, La pucha, El proceso, El herrero y el diablo, Los siete locos, Santa Juana de América y varias más. Todo eso, además de haber sido uno de los grandes animadores de Teatro Abierto, al que considera uno de los hechos más decisivos de la historia del teatro nacional. En cuanto a la labor teórica se plasmó en textos como **Ambito escénico, Heurística del diseño, Análisis escenográficos, La función de habitar, Semiología de las artes visuales, La problemática de las artes visuales o La escenografía y su definición**, difíciles de conseguir en la actualidad, salvo en algunas bibliotecas muy específicas. Hace pocas semanas terminó un nuevo libro, que publicará muy pronto Méndez Mosquera y Konex, en el que analiza la concepción escenográfica para autores tan fundamentales como William Shakespeare, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Bertolt Brecht y Florencio Sánchez, y también la labor de directores-escenógrafos tan relevantes como Víctor García o Jorge Lavelli, entre otros artistas contemporáneos. Esta entrevista con Gastón Breyer se realizó en su casa de Villa del Parque, donde el maestro tiene un extraordinario archivo de todos sus trabajos -bocetos, diseños definitivos, fotos, comentarios, críticas, programas, etc.- que constituyen una memoria parcial, pero muy ilustrativa, de una etapa de la historia de nuestro teatro. En muchas de sus realizaciones, Breyer tuvo como colaboradora a su esposa Nereida Bar, ya fallecida.

—**¿Cuándo comienza, en realidad, el verdadero trabajo escenográfico en la Argentina?**

— Desde que empieza el teatro, en el siglo XIX, hasta 1920 no hay prácticamente en la Argentina escenógrafos. Lo que existen son decoradores o pintores de

telón, en general, provenientes de Nápoles y Barcelona. Son estas personas las que fundan los talleres de escenografía que funcionan en las plantas altas de las caballerizas. Hubo como una docena de esos talleres, y estaban en su mayor parte en los barrios de Caballito y el Abasto. En sus grandes estanterías tenían guardadas escenografías en papel, que clasificaban por títulos y temas: comedor de una familia burguesa, dormitorio de campo, etc. Esas escenografías se alquilaban. A finales de esa década comienzan a ingresar al territorio de la disciplina una cantidad de artistas plásticos como José Lucio Bonomi, Horacio Butler, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Gori Muñoz o Héctor Basaldúa, que hacen una escenografía un poco de elite, aristocrática, y sobre todo pintada, porque ellos eran en rigor pintores de caballete que, con mayor o menor jerarquía, incursionan en el decorado teatral. En 1930 aparece el Teatro del Pueblo con Leónidas Barletta quien hace sus propias escenografías, que eran realmente malas. Pero el impulso que origina el teatro independiente abre un espacio fundamental para el desarrollo de nuevos artistas en la disciplina. Yo me inicié alrededor de 1940 en La Máscara, teatro ubicado en la calle Perú, casi esquina Bartolomé Mitre. Y en 1948 me pasé a Los Independientes, teatro de Onofre Lovero, que era un desprendimiento del anterior.

—**¿Quiere decir que es ese movimiento el que cobija a una generación de escenógrafos dignos de llamarse así, más allá de que se pueda encontrar algún que otro caso aislado con méritos para revistar en esa categoría?**

—Sí, y no sabría decirle porqué. El grupo inicial está formado por Germen Gelpi, Mario Vanarelli, Saulo Benavente, Pablo Heraldo Anton, Leal Rey, Carlota Beitía, y yo mismo. Este grupo es el que aporta mayores nove-

dades y cambios. Es una primera generación de vanguardia que trae una nueva visión de la escenografía. Después vino otra, formada en muchos casos por alumnos de la anterior. Es la de Héctor Calmet, Leandro Hipólito Ragucci, Luis Diego Pedreira, Carlos Cytrynowski, Jorge Sarudianski, Guillermo de la Torre y tantos otros prestigiosos escenógrafos y escenógrafas de esa y la camada más reciente.

—¿Queda documentación de ese desarrollo de la escenografía en la Argentina a partir del siglo XIX?

—De la escenografía anterior a 1900 queda poco y nada; alguna documentación gráfica dispersa y casual. No es fácil decir algo respecto de esa etapa por la pobreza de la información. La crítica periodística, recién a partir de la década del 40 comienza a tomar conciencia del hecho escenográfico con tímidos comentarios. José María Marial es el primero que se preocupa seriamente del tema. Más tarde, Raúl Castagnino publica un buen artículo breve de la escenografía argentina en la revista de Estudios Teatrales, en 1959. El primer estudio específico sobre trabajos en esta disciplina se publica en 1952 y me pertenece: es **Análisis escenográfico**.

—¿A qué atribuye esa falencia dentro de la crítica?

—El conocimiento del hecho escenográfico exige una formación muy rica que a menudo el crítico no tiene. La crítica se fundó siempre en el análisis de la obra, del texto teatral. En cambio, se le dedicó bastante menos consideración al actor y al director. Y a la escenografía nada. Pero eso ahora se está revirtiendo. Para mí la tarea del crítico es importantísima, no puede ser ni ligera ni rápida. Él debe contribuir a orientar al público sobre los significados de los espectáculos,

eso que hacían muy bien Edmundo Guibourg, Luis Ordaz o el propio Marial. Y aún Jaime Potenze, que era un crítico muy antipático pero capaz.

—¿Cree usted que el papel del escenógrafo cambió mucho en los últimos años?

—Con relación a mi época, noto que hoy el director se preocupa más por la escenografía. El surgimiento de espacios diferentes del tradicional escenario a la italiana (hablo del escenario central, el bifrontal y otros), provocó que los directores tomaran conciencia de la necesidad de trabajar más cerca del escenógrafo. Antes se lo consultaba a último momento. En la actualidad no. Incluso se explica a los actores cómo va a ser la planta, la escenografía, en qué nivel de semiótica está. Por otra parte, estamos en la tercera generación de escenógrafos argentinos y, día a día, los nuevos profesionales estudian más. La figura del artista improvisado no tiene ya andamiaje, porque ya hay mucha bibliografía para formarse. Habría que añadir, además, que en el mundo ha habido un florecimiento del parámetro visual. Hay autores que reducen la palabra a cero y eso ha llevado a revalorizar otros aspectos del espectáculo, entre ellos el visual, el gestual, el sonoro, a veces diría que de una manera exagerada. Y luego, lo que sabemos sobre la gran influencia del cine y el cambio en la plástica mundial (el impresionismo, el cubismo, el futurismo, etc.).

—Han surgido también fenómenos distintos, como los del director-escenógrafo.

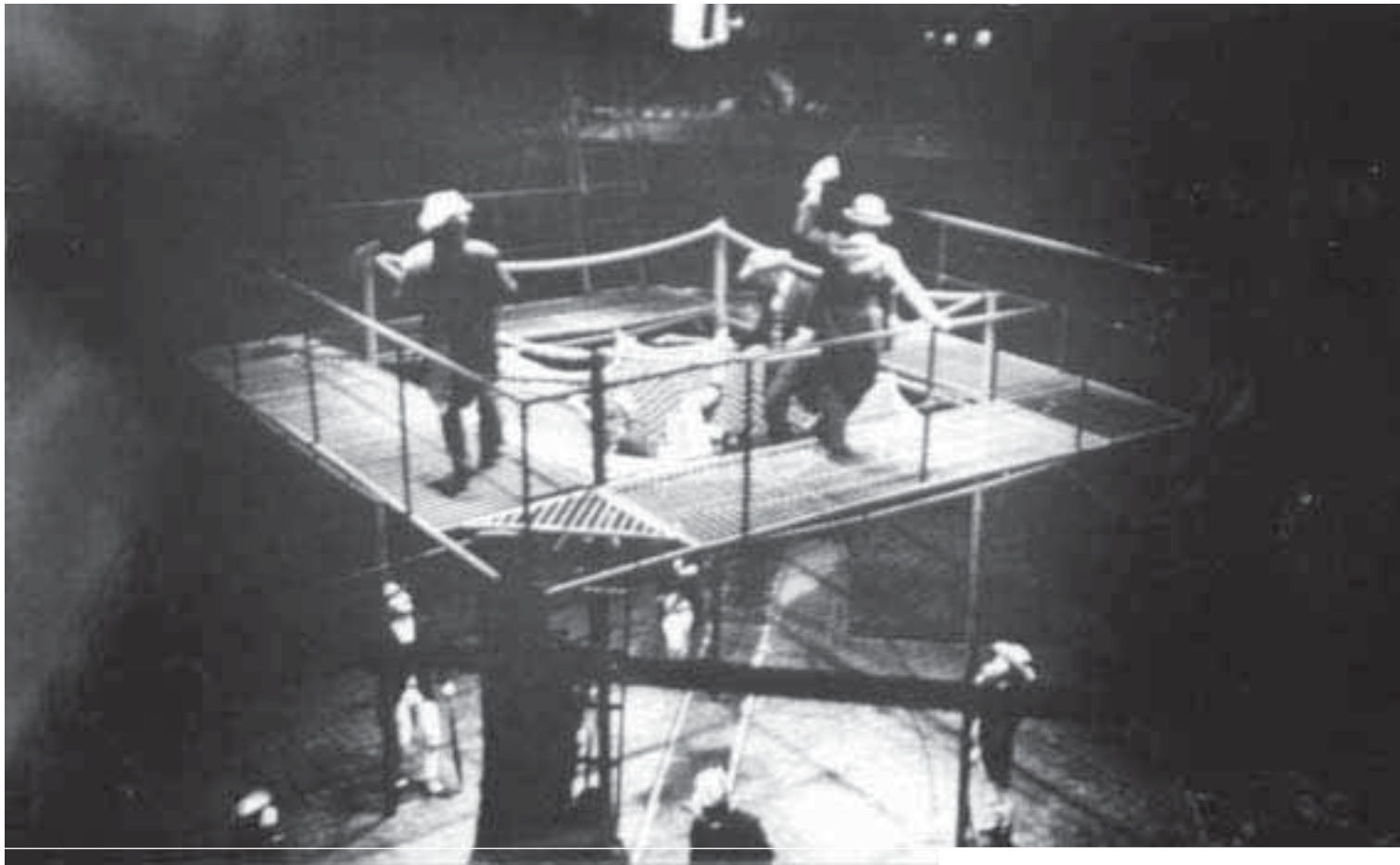
—En mi nuevo libro ese fenómeno está muy bien explicado. Los que han dado mucho impulso, no sólo a la escenografía sino al hecho visual, han sido creadores como Grotowski, Kantor, Barba, los autores de la performance. Los parámetros estéticos se han modifi-

cado muchísimo. El otro día vi en televisión un ballet hecho seguramente entre 1915 y 1920. Era el **Preludio a la siesta de un fauno** bailado por Nijiski y, sinceramente, resultaba inaguantable por su formalismo, por el exceso de estilización. Es cierto que, como contracara, esa explosión de lo visual ha llevado también a una exacerbación, que hoy se nota en el predominio de la imagen, de la presencia de la televisión, del imaginario de las calles, del afiche. Una eclosión a menudo saturante.

—Usted habla en alguno de sus trabajos de la necesidad de que el teatro -y la escenografía en particular- no caigan en la superficialidad, en el decorativismo.

—El teatro no puede transformarse en un espectáculo frívolo, de puro divertimento. Ese debería ser un gran objetivo de este tiempo. En el **Fausto criollo** quedaba ya en claro que la gente iba al teatro, muchas veces, a ver colores, movimiento. Pero con la llegada del cine -que en la actualidad puede concretar cualquier prodigio técnico-, el teatro no puede competir en ese renglón. Frente a eso, su opción es la de refugiarse en la sobriedad. Para mí, la línea del teatro que tiene posibilidad de exhibirse como algo distinto, específico, es esa que los italianos llaman el teatro «povero», el teatro despojado, casi esencial, como quería Grotowski. Allí el escenógrafo no pone cosas, sino que ayuda más que nada a definir espacios, luces, ámbitos, climas, pero no a agregar chiches ni efectos. Es decir, que el escenógrafo trabaja también con la esencia de las cosas y no con sus predicados.

—Eso se ve bastante bien en Peter Brook, donde el concepto de despojamiento funciona con mucha intensidad.



—Ese hecho es muy saludable para el arte. Y lo es para la escenografía y la pintura también, porque les da un marco propio.

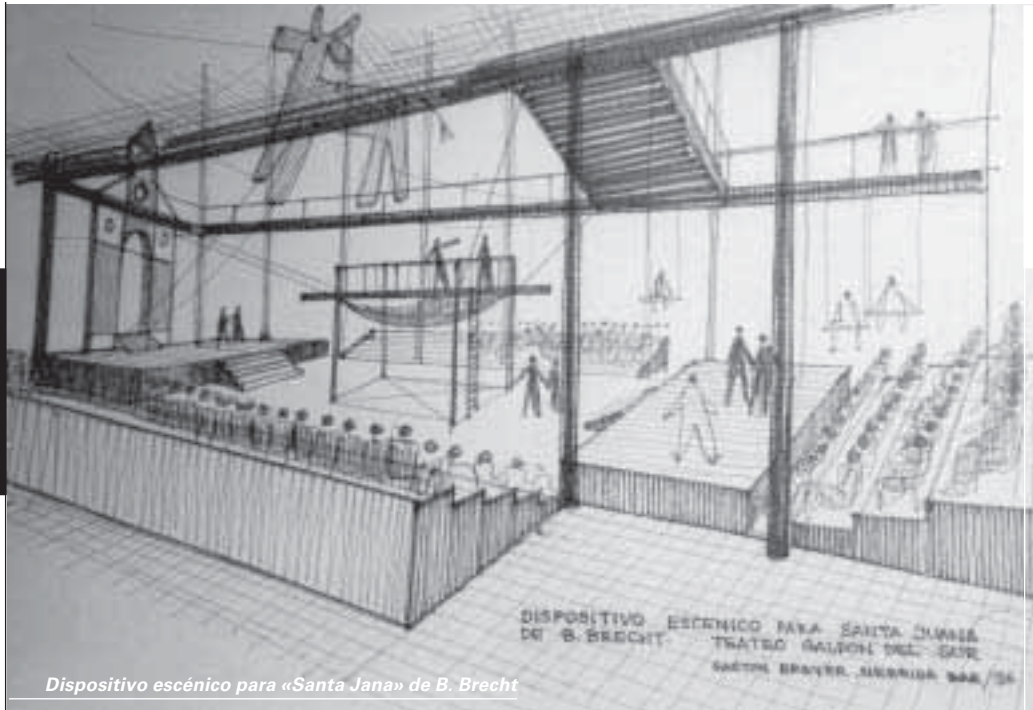
—¿Cuáles son los factores del espectáculo sobre los que cree que la escenografía debe trabajar de manera privilegiada?

—Desde algún punto de vista, le diría que es clave que la escenografía se mueva sobre dos carriles básicos. El primero es la lectura profunda del texto, a fin de llegar a la verdad de lo que quiere decir. Este es el vector de la semiótica. El segundo es un vector geométrico; tiene que ver con la organización del espacio. Y esa es una organización más de los vacíos que de otra cosa. No se trata de agregar objetos porque sí. El teatro de estos días, sobre todo, plantea los grandes problemas existenciales del hombre: su desubicación en la tierra, frente a los otros hombres, todo eso que se da en denominar la falta de comunicación. Y desde un punto de vista espacial o geográfico esa problemática se

traduce en la creación de vacíos. El hombre contemporáneo no tiene casa, no tiene ciudad. El mes pasado estuve en La Rioja, en un pueblito chiquito de 700 habitantes. Las personas se conocen allí, se cruzan en la calle y se saludan. En las megalópolis, como Buenos Aires, los individuos no se conocen. Yo no sé quiénes son mis vecinos. Vivimos en el anonimato, en el vacío.

—Por eso se habla hoy de los «no lugares».

—Eso, si usted quiere definir la escenografía hoy, diría que es el estudio y la estructuración de los no lugares. O dicho de otro modo, la imposibilidad de habitar lugares. El hombre tiene lugares pero no los puede habitar. El dramaturgo que mejor expresó ese drama del hombre contemporáneo fue Eugene O'Neill. En mi nuevo libro dedico un capítulo entero a este autor fabuloso pero poco valorado en este tiempo. Uno le habla a un chico de 25 años de O'Neill y no sabe quién es. Su pieza **Más allá del horizonte**, una de las



Dispositivo escénico para «Santa Juana» de B. Brecht

últimas de su producción, plantea el tema del vacío con una enorme hondura.

—¿Grandes escenógrafos argentinos, destacaría?

—Los grandes escenógrafos argentinos fueron Benavente y Pedreira. Pero también valoro muchísimo a Vanarelli, Beitía, Antón y Cytrnowsky. Nuestro país ha tenido muy buenos escenógrafos.

—¿Cómo fue su relación con Pettorutti?

—Con Pettorutti trabajé unos siete u ocho años. Era un genio y un tipo extraordinario, un profesor de los de antes, que terminaba la clase e iba a comer una milanesa con papas fritas con sus alumnos y seguía hablándoles de pintura. Una noche estaba en una academia que él había fundado con Romero Brest, y me acuerdo que yo estaba haciendo un dibujo a carbonilla a tamaño natural. Mientras dibujaba, oía detrás que Romero Brest hacía comentarios sobre mi trabajo. Y en un momento oí que Pettorutti le decía bien claro: «Mirá Jorge, el día que vos tomés un lápiz en la mano, recién entonces vas a saber corregir».

—Un teórico francés, George Banu, afirma que en los años '70 hubo en Europa una huída de los teatros de concepción a la italiana hacia

los espacios parateatrales, y que luego se produjo un regreso al primer ámbito pero de una manera distinta, con el enriquecimiento que produjo la experimentación. ¿Qué opina de eso?

—Es muy probable que eso haya ocurrido, pero no hay que olvidar que Europa es muy tradicionalista. Mi posición es que cada obra de teatro sugiere el tipo de escenografía, de espacio que necesita. Moliere está hecho para el teatro a la italiana. Si se lo pone en un teatro circular o bifrontal pierde un poco. Moliere corresponde a ese tipo de teatro, así como el teatro griego correspondía al anfiteatro. En el teatro contemporáneo, donde muchas veces la palabra, no la frase, tiene una importancia muy grande -citemos por ejemplo a Handke o Dürrenmat-, la obra requiere una forma escénica que permita acercamientos o perspectivas más próximas. A veces requiere estar casi al lado del público. En cambio, el teatro a la italiana produce siempre una sensación de lejanía. Siempre me acuerdo cuando se hizo la primera exhibición en teatro circular en el país, que no tuvo mucho éxito. Pero después, el primero que trabajó en teatro central o circular fue Rodríguez Muñoz, con **La gaviota**. Y fue un espectáculo extraordinario. Mi postura pues es que, hoy día, cada obra de teatro exige cierto tipo de actor -no cualquier actor puede hacer cualquier papel-, necesita un tipo de director -no cualquiera puede

dirigir cualquier cosa-, un tipo de escenógrafo y un tipo de espacio. La obra misma lo indica. He visto a Shakesperare en distintos escenarios, y muchas veces me ha gustado pero, en mi opinión, Shakespeare debería darse en el antiguo Teatro del Globo. Ese es su lugar. Y Lope de Vega en los corrales españoles, que son su verdadera cuna. Y una cuna se puede sustituir, pero lo que se usa en su reemplazo no deja de ser un sustituto.

—Sobre la relación que cada obra tiene con un espacio especial ha hablado mucho el escenógrafo de Peter Brook, el francés Jean-Guy Lecat.

—Fíjese, hace poco veía en una revista alemana fotografías de la puesta que Ariane Mnouchkine dedicó al drama de los emigrantes que escapan de sus países en África, o el Cercano Oriente, para ingresar a Europa. Ella no podía reflejar ese tema en un teatro a la italiana. Por eso eligió un lugar como la Cartoucherie de Vincennes para hacer **1789** y otras obras que no se podrían concebir sino fuera en ese espacio. Cuando hice la escenografía de **Santa Juana de los Mata-deros**, en el Galpón del Sur, no se podía hacer en otro lugar que ese. **La ópera de dos centavos** sí se puede poner en un teatro como el Alvear, a la italiana. Por eso, una parte importante del trabajo del escenógrafo es decirle al director cuál es el ámbito más adecuado para la obra que va a hacer.

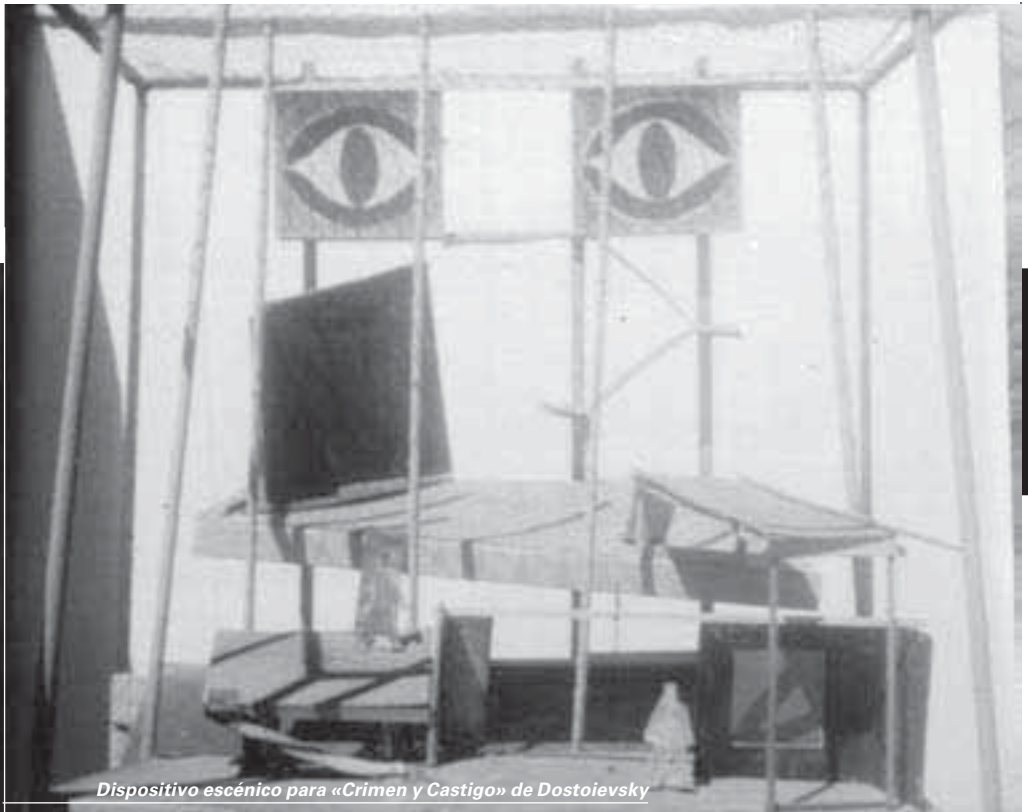
—¿En qué medida en el teatro actual se cumple el objetivo de la comunicación, que es el de transmitir un mensaje para que se entienda?

—Hay una famosa fórmula que se llama «de la medida estética», que es así: un mensaje es bueno cuando

tiene un nivel de orden aceptable. O sea, que si es puro desorden el mensaje se frustra. Pero ese orden debe ser acompañado de un mínimo de riqueza para ampliar el arco de los significados y para no aburrir. Esos dos elementos deben encontrar un punto de equilibrio adecuado. Por ejemplo, antes de pintar un cuadro alguien puede decir: voy a trabajar en la familia de los verdes. Ahí, el factor de orden lo constituye el verde, pero dentro de ese color hay muchas variantes. La mayor variedad de ese color dará más riqueza a lo que se quiere mostrar. En el terreno de lo perceptivo, de lo visual, lo que estructura el orden es un factor geométrico. En el otro caso, el factor es semiótico. Tiene relación con la cantidad de signos que provee. El exceso de signos (supersignos, subsignos, etc.) conduce a la confusión. Una escenografía tiene que introducir algún orden para que el espectador pueda -como si entrara en su casa- identificar ciertos lugares, pero debe estructurarlo con riqueza porque, de lo contrario, más que estimular el vuelo del entendimiento, lo encierra en una prisión, lo empobrece. El teatro contemporáneo suele ser demasiado semántico, se excede con frecuencia en la cantidad de signos. Pero la verdad es que ese teatro responde a lo que es nuestra civilización. El hombre de la ciudad -esto no ocurre en el campo- vive asediado, bombardeado por un alud de mensajes. Y la saturación de mensajes precipita al hombre en la alienación, en la locura.

—O sea que de la riqueza se puede pasar al caos.

—Fíjese que en una obra de arte lo que se aprecia primero son los factores componentes, morfológicos. Un cuadro da colores; la música, sonidos; una obra de teatro, movimientos, palabras. El teatro tiene que pro-



Dispositivo escénico para «Crimen y Castigo» de Dostoievsky

ducir un impacto, entregar un cúmulo de conocimientos, de datos, de novedades, o lo que se quiera, para que a partir de esos elementos el espectador descubra, al día siguiente o cuando sea, el sentido que le propone la obra. Es lo que en semiología llamaríamos el significado. Si lo que recibe el espectador es muy abrumador esa finalidad última puede, a veces, quedar obturada. Y es lo que hay que evitar. Los códigos del teatro han cambiado mucho. En Moliere lo que se dice es siempre muy claro, pero a partir del romanticismo los sentidos comienzan a multiplicarse.

—¿Qué propósitos cree usted debe perseguir el teatro en estos días?

—Hay que diferenciar, sin oponerlos, lo que es un espectáculo de divertimento de lo que es un espectá-

culo de arte. Para mí este último debe tener siempre un fondo didáctico. El teatro como hecho de didáctica requiere que, poco a poco, se desarrolle un público que aprenda a ver cada vez mejor. Nadie nace sabiendo. El chico de meses no sabe pensar, su conducta está casi compuesta por automatismos. Cuando aparece la palabra, ésta ordena. Y después irrumpen las otras cosas. El teatro es un acto de *paideia*, en el viejo sentido de esta palabra; es un acto de educación ciudadana, de complicidad, que enseña a vivir con el otro en sociedad, todo lo contrario de lo que vemos en la cultura contemporánea, articulada sobre la competencia y la agresión. De ahí que el teatro, como ámbito que recuerda al hombre el sentido de la existencia, tenga un amplio campo de finalidades o propósitos que perseguir en estos días.

"No hay renovación en los espacios"

por Beatriz Molinari

Escenógrafo, diseñador, puestista y director, hombre de teatro y de la cultura, Rafael Reyeros piensa en el espacio como en la concreción de una idea, que es además reflejo de un movimiento que responde a una época. "Hacerse cargo" del espacio colectivo es el núcleo de sus preocupaciones actuales.

Rafael Reyeros tiene un olfato especial para estar donde hay movimiento. Durante la entrevista habla en presente de los directores, ya fallecidos, Jorge Petraglia y Carlos Giménez, con quienes compartió tiempos gloriosos. Reyeros participó en casi todos los comienzos: del grupo El Juglar; del Teatro Universitario de Córdoba (TEUC); del Teatro Goethe. Se acercó a los grupos más interesantes del momento, a la nueva visión que aportaban al teatro, más allá de que respondieran a la vanguardia del momento o no.

"La escenografía que hice para **El otro Judas** de Abelardo Castillo fue la más contemporánea de mi

carrera; después nunca pude repetir algo así", comenta el escenógrafo que puso en escena tres versiones de **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega, en las respectivas épocas: de la libertad creadora del jovencito, a la madurez, junto a Petraglia, cuando el teatro saludaba a la democracia con esa obra que sonó a conjuro en el Teatro del Libertador; "el San Martín", para Rafael. Y otra vez con Giménez, cuando éste ya se había radicado en Caracas.

Actualmente le tocó su corazón de hombre de los '60, la invitación del grupo "Baluceando Teatro", a quienes co-dirige junto a Cristina Moroni. Antes obtuvo reconocimiento con su grupo, que realizó puestas inolvidables de **Tío Vania** y **Tres hermanas**, de Anton Chéjov; y con **Rey Lear**, de William Shakespeare.

Rafael Reyeros es un hombre que piensa en grandes espacios, quizás porque debe esa mirada a la circunstancia de su nacimiento, en Jujuy, a 4.500 metros de

altura. "Vengo de la pintura y de la escultura; las primeras reflexiones que busco están —y es un poco lo que se considera teatro— en el rito", dice y comienza a narrar, como si la hubiera vivido, la historia de la configuración del espacio en la escena occidental.

"Leyendo sobre los griegos e investigando veo que es un gesto del hombre que se reúne con otros. Pero cuando queda en el rito es sólo un comportamiento social. Los griegos le dan forma con la arquitectura, la escritura y la puesta en escena a lo que el teatro occidental hereda: la puesta frontal que nace en los teatros griegos circulares. Ahí podían trabajar con toda libertad la monumentalidad que conocemos. Usaban máquinas, coro, escena por escena desglosaban desde la dirección. Creo que ellos completaron ya el uso que nosotros hacemos del espacio escénico y de la forma teatral. A partir de ahí, hay una evolución. Diría que en la Edad Media cuando la escena va a la calle, con la feria y el ritmo, vuelve a desintegrarse y atomizarse el espacio. Pegamos un salto al Renacimiento donde de nuevo, tomado de los griegos y el hombre en el centro del Universo, hay un despliegue de la arquitectura, a través de Paladio y los grandes arquitectos, donde el espacio teatral es casi igual al de las grandes basílicas. Si uno ve La Scala de Milán, es prácticamente la misma planta que tiene el Vaticano. Salvo cuatro o cinco capillas alrededor, lo central y hasta el rito solemne de fin de año en el Vaticano es frontal".

—¿En qué momento tiene más peso el rito que la información, con respecto a la estructura del espacio?

—Eso empieza a partir de la dramaturgia, al tomar obras. Si se empieza a trabajar el teatro griego, obviamente, hay que revisar el espacio. Tuve la suerte de estar becado en Buenos Aires con Saulo Benavente, en los '70. Uno de los trabajos que se estaban

haciendo entonces era **Las Troyanas**. La beca que me dio el gobierno de la Nación tiene su anécdota. Fui a estudiar con Saulo Benavente. Había terminado escultura; había empezado la carrera de arquitectura, pero ya estaba trabajando en teatro. La suerte que tuve fue que en los '60, en el San Martín, aparecen los arquitectos Leal Rey y Jorge Petraglia. Además, Jorge era uno de los mejores puestistas que tuvimos en la Argentina. Con él hicimos nuestro aprendizaje los jóvenes de ese momento. Carlos Giménez fue uno de sus mejores discípulos. Él le da forma al primer seminario de teatro que era más práctico. Tenía formación actoral y dirección escénica para que los jóvenes fueran reemplazando a la Comedia Cordobesa. Cuando obtuve la beca, ya había trabajado como realizador de Leal Rey. Cuando voy a Buenos Aires, **Las Troyanas** era, además, una adaptación de Sartre. La escenografía la hacía Luis Diego Pedreira, quien en ese momento firmaba como responsable de "esceno-arquitectura". Era de la generación de los arquitectos escenógrafos. El más viejo de esa generación es Gastón Breyer. Él también era teórico, con libros escritos, y formuló consideraciones sobre el espacio escénico, pero creo que el que más desarrolló el espacio y más experimentó fue Pedreira. Había trabajado con Leal Rey y Petraglia.

Reyerer recuerda que en ese momento Buenos Aires salía del realismo; el representante de ese realismo era Saulo Benavente. Con Gori Muñoz hacía cine, teatro y sainete; en los '50 hicieron las películas de teléfono blanco. Era un espacio tomado de franceses, italianos y americanos. Los escenógrafos tenían gran práctica en el realismo pero no había propuesta escénica, no había ruptura. Las obras de teatro que representaban, de Florencio Sánchez o Laferrere, se hacían pero sin actualización del espacio.

LEER EL ESPACIO

"Hacen la lectura del espacio, Pedreira y Breyer. Detrás de ellos arrancamos nosotros", comenta. En Buenos Aires, trabajaban Guillermo de la Torre y Claudio Segovia. "Aparece entonces el tucumano Víctor García, un gran escenógrafo, un poco más viejo que Carlos Giménez. Pasa por Buenos Aires, no lo quieren, no lo atienden, y se va a España y después a París, donde fue la estrella. En España hizo un Lorca (**Yerma**); después, a Brasil con un montaje de **Las Criadas** de Jean Genet. Ahí ya tiene asesoramiento del checo Joseph Svoboda, un escenógrafo que me marcó".

La charla se centra en Svoboda, que retoma una tradición de los suizos, ya que despoja el escenario y presenta un nuevo espacio escénico en el que la iluminación era protagonista. "En los '60, la luz interviene más al despojarse el realismo. Incluso los italianos, los franceses y hasta los rusos, tenían esa tradición que tomaron de Stanislavsky. En cambio Svoboda, en Checoslovaquia y Polonia, hace la renovación. Su contemporáneo fue Kantor", comenta entusiasmado.

Reyerer ve los primeros trabajos de Svoboda en el primer Festival de Nancy, a comienzos de los '60.

UNA MECA LLAMADA NANCY

"Nosotros llevamos con 'El Juglar' una obra. Carlos Giménez dirige **El otro Judas**, de Abelardo Castillo, que ya había sido estrenada en la Argentina con Alfredo Alcón. Además llevábamos **La trompeta y las águilas**, de Leal Rey. Hice la escenografía de las dos. Carlos tenía 18 años y no podía asumir la dirección del grupo, por eso la dirigió Juan Santiago, que después se quedó en España como director de la compañía y representante de la agrupación universitaria", cuenta sobre el desembarco en el Festival de Teatro Universitario de Nancy, Francia.



Escena de «La honesta persona de Sechuan»

"Cuando llegamos a Nancy, me llevé una sorpresa porque por primera vez ese festival, que organizaba Jacques Lang (mucho después fue ministro de cultura de Francia), lo invita a Svoboda. Cae a Nancy con una exposición de 40 maquetas; algunas, con movimiento; realiza conferencias, pero pasa sin pena y sin gloria. Ahí fue donde agarré por primera vez un catálogo de Svoboda. Es maravilloso. Todavía lo conservo. Me sirvió para afirmarme en la visión que tenía del arquitecto suizo Max Bill".

A la distancia parece de locos la travesía de "El Juglar". Un viaje en barco de más de 20 días en alta mar. A bordo, Reyeros siguió fabricando las espuelas y los elementos para **Las trompetas y las águilas**. Además, cosía el vestuario de **El otro Judas**.

"En Francia nos fue bastante bien, y tuvimos la suerte de que nos invitaran a Polonia, donde llevamos **El otro Judas**", cuenta divertido. En Varsovia se dieron el gusto de presentar la obra. "Era un festival bastante elitista, por los grupos que iban. Los franceses me habían ayudado con materiales para que pudiera terminar la escenografía".

Rafael Reyeros insiste en que esa escenografía fue la más contemporánea que hizo. "En esa obra, Carlos (Giménez), que todavía no tenía mucha experiencia en puesta en escena, se supeditó al espacio que hice, que era bastante libre: un cubo suspendido que no interfería

a nivel del piso. Flotaba. Ese lenguaje lo encontré después en Svoboda y Max Bill. Es que ellos habían trabajado con las nuevas teorías de la Bauhaus, con Gropius que salió antes de la Segunda Guerra rumbo a los Estados Unidos".

—Entonces el teatro toma de la arquitectura los conceptos.

—El teatro se libera del realismo del telón pintado. Lo conserva Italia, parte de Francia; Inglaterra recién en los '80 es más renovadora. En los '60, Checoslovaquia y Polonia son los innovadores. Ellos retoman elementos del constructivismo ruso. En la Argentina, si pegamos un salto en la cronología, se respetaba el teatro realista de Stanislavsky, pero el espacio no se modificaba. Era solamente una intención. Quienes quizás colaboran bastante en eso son Kantor y Grotowski; ellos renuevan el espacio, a través del trabajo del actor. Eso es fundamental porque como escenógrafo y director de una puesta, uno comienza a atender al actor, se hace su cómplice y eso modifica el espacio. Se da naturalmente en la Argentina, y más en el interior que en Buenos Aires.

UNA CONTINGENCIA FAVORABLE

En esa época el sistema de teatro porteño incluía el teatro oficial, con sus salas a la italiana; eran los inicios del Teatro del Pueblo con espacios reciclados, no teatrales... "Jaime Kogan fue el que más innovó en el Payró", señala Rafael. En el interior la cuestión era diferente. "Teníamos: el San Martín, el teatro oficial y después..., cualquier galpón, plaza o casa. Entonces, había que manejar esos espacios. Fue lo que nos ocurrió en los '70 con Cheté (Cavagliatto) en el Teatro Goethe. En el salón de la calle Chacabuco

movilizamos el salón y el espacio escénico. Era lo mejor de esa época".

Pero no todo nació de las posibilidades del espacio. Incidieron en ese cambio ciertas dramaturgias. "El teatro alemán, Peter Handke a la cabeza, ya pide innovaciones; no se podían hacer esas obras en un espacio a la italiana. La dramaturgia en cierta forma determina. Volviendo a **El otro Judas**, una obra totalmente lineal de un novelista como Castillo, no tiene elementos de ruptura respecto de la dramaturgia teatral. En ese momento nosotros nos tomamos esa libertad. Carlos siguió innovando desde 'El Juglar'. En cualquier lugar montaba su espectáculo, con una preocupación de puestista en la que la música y lo actoral, sin llegar a la coreografía, contribuían mucho a dar movimiento".

CARACAS Y EL ADIÓS

Cuando trabajaron en Caracas, en los '80, vio la madurez de Giménez. "En **El coronel no tiene quien le escriba** maneja la escena al nivel de Giorgio Strehler. Carlos era un gran admirador y muy estudioso del director italiano.

—¿Qué dificultades presentaba compartir el trabajo con una cabeza como la de Giménez?

—Más que problemas, eran desafíos. Era como una competencia. Con él, prácticamente no hablábamos. Él me daba la obra; a veces hablábamos de otras cosas, que se aproximaban al clima de la obra; con total libertad, yo le proponía el espacio y, después, él iba buscando la unidad con su puesta. Luego, con la iluminación y los movimientos de los actores se definía la puesta. Sí trabajábamos en la atmósfera. Por ejemplo, en **El coronel no tiene quien le escriba**, yo, más que de García Márquez, tomo cosas de la obra y de

Borges. Hay un clima borgeano que es más interesante. Carlos compartía la experiencia de lo que era Borges en Córdoba y en la Argentina.

—¿Qué otras puestas te interpretan a vos como creador?

—En el Teatro San Martín, **Fuenteovejuna** dirigida por Jorge Petraglia. Le presenté el espacio escénico con temor, pensando que lo modificaría, pero no, le gustó mucho y adaptó la puesta al espacio que le proponía. Me encantaba trabajar con él, porque debe de ser uno de los pocos directores que he visto en la Argentina, que hacía un estudio minucioso de la puesta. Los cuadernos de Jorge Petraglia, no sé dónde estarán, son una maravilla, para conservarlos y estudiarlos. Una lección del trabajo de un director. **Fuenteovejuna** fue para mí un desafío, porque el San Martín es un teatro a la italiana, con lo que implica poner 30 personas en escena, además de la obra que no es nada fácil.

En los '60 habíamos hecho con Carlos una puesta de Fuenteovejuna. A propósito de esa puesta, Carlos se tuvo que ir primero a Bolivia y después a Venezuela, porque la policía desalojó el Teatro San Martín y nos echó.

La puesta era más parecida a lo que era el teatro latinoamericano, revolucionario y contestatario de ese momento. Había signos y entraba la policía, de manera que no se sabía si era real o la de la obra. El momento político no era el mejor, en pleno gobierno de Onganía, año 1969. El San Martín estaba a cargo de un joven militante del Opus Dei, así que a las 24 horas había que irse de Córdoba. Después hicimos otra versión de **Fuenteovejuna** en los '80, para mostrar en Europa. La puesta de Jorge Petraglia, en cambio, fue en plena apertura democrática, para el histórico Festival Latino-



Escena de «La honesta persona de Sechuan»



Escena de «La honesta persona de Sechuan»



Escena de «Alegoría y Mapulín»

americano de Teatro de 1984. El espacio escénico fue tratado en una especie de competencia con Buenos Aires y con ciertos directores.

LA ESCUELA DE ARTES, OTRO COMIENZO

El otro lugar donde Rafael Reyeros desarrolló estas ideas fue la Universidad Nacional de Córdoba, cuando María Escudero recién estaba armando el TEUC y aún no tenían escenografías. María da forma al proyecto, arma un elenco; Reyeros, que por entonces estaba en España, se suma a la troupe y va con ellos a Nancy en 1965. Era la época del Living Theatre en Estados Unidos. En ese festival se observaba esa búsqueda de ruptura con las salas y las puestas formales del teatro clásico. Por entonces, Nancy tenía un perfil universitario; más tarde se vuelve profesional y cambia el sentido.

"Antes, cada país enviaba los grupos más profesionales, que podían pasar por universitarios. Así llegaban los elencos de México, Brasil, Polonia". Pero donde Reyeros desarrolló con más contundencia sus ideas en torno al espacio y a la realización fue en el Teatro del Libertador. Rafael visitaba con frecuencia a Jacobo Feldman, dueño de la galería de artes que quedaba al frente del Teatro del Libertador. Un día, Jacobo le preguntó si quería trabajar en el teatro junto a Celso Amici, en gráfica. Cuando empezó a hacer las carteleras a mano llegó Nora Irinova, que venía del Teatro Colón para hacerse

cargo del ballet oficial. Irinova le pide los bocetos para **El lago de los cisnes**. "Con ese trabajo, al que se sumaron las puestas de Jorge Petraglia de **Numancia**, **Barranca abajo** y **El jardín de los cerezos**, inicio el taller de escenografía y utilería. Para afrontar ese volumen de trabajo llevo a mis hermanos Raúl y Marcos". Reyeros recuerda que se arreglaban con las cosas en los sótanos y cualquier patio. Hasta ese momento las escenografías llegaban del Teatro Colón o el Avenida, de Buenos Aires. Las puestas eran carísimas. Mientras tanto, el Teatro Universitario de Córdoba da señales de profesionalización, incorporando actores de la Comedia Cordobesa y contratando directores para las obras. Era una época de gran movilidad y efervescencia. "Trabajé además para todos los grupos de teatro independiente. Ya en los '70, nos metimos con Cheté en el Goethe. Tenía que hacer una farsa de Hans Sachs, que fue su primer trabajo como directora".

—¿Hay que saber leer bien una obra, para poder plantear el espacio?

—En mi experiencia, hay varias formas de llegar desde la dramaturgia al espacio, para que tanto en la escenografía, o la régie, uno pueda resaltar una idea o proponer una relectura. Pero no es una especialización a la manera de los dramaturgistas alemanes, quienes leen con detenimiento, desde lo histórico, lo psicológico y sociológico, trabajo que no garantiza que luego despierte una buena idea. Será un buen análisis, una buena investigación, que queda ahí. Es lo que ocurre muchas veces con ciertos directores y ciertos escenógrafos, hasta en el cine. Cuando voy leyendo una obra, quizás voy asociándola a cierta poesía. Me sirven más Borges y sus metáforas, para agregarlas a Shakespeare, a Chéjov, a Valle Inclán, a Dürrenmatt... y si más o menos coinciden y son contemporáneos, mejor. In-

cluso, la poesía de Alejandra Pizarnik que no deja de tener una gran deuda con Borges... Todo gran poeta argentino contemporáneo tiene deuda con Borges y con Octavio Paz".

El método de Rafael tiene que ver con ese acercamiento a la poesía. "Mi método surge de la síntesis y la imaginación que tiene la poesía. Tomo de ahí cierta metáfora o aproximaciones a la obra, si es sobre el poder, sobre vida y muerte; sobre identidad, desapariciones... Me da buen resultado para llegar a un espacio que, quizás, ni siquiera aparece en la obra, ni tiene que verse. Es al revés. Trato de borrar los espacios. En un momento, se me achacaba que mis montajes de escenografía y vestuario opacaban la obra de teatro. No era por grandes producciones (risas). Córdoba no se caracterizó por las grandes producciones. Hicimos grandes montajes como Servando Gómez o Chéjov, en el San Martín. En comparación con lo que se hacía en el teatro independiente, incluso en comparación con el teatro porteño, las puestas daban que hablar y se las llevaba al San Martín de Buenos Aires, o al Cervantes, con mucha dignidad".

DESALOJAR

"¡Me decían que tapaba a los actores!", comenta Reyer. Motivado por esa muletilla que recuerda con claridad, decide desalojar el escenario. "Además fue el resultado de mi evolución como escultor y pintor; también, desde la gimnasia que tenía en la puesta en escena, cuando empecé a hacerme cargo de los movimientos del actor", explica.

"Mi trabajo en Córdoba, a pesar de que estaba en el Teatro San Martín, incluyó el teatro independiente: Giménez, Cheté, Arce, Brambilla, Iriarte; los jóvenes de los '60. Era un ejercicio muy amplio, que enriquece. En Buenos Aires también tuve la suerte de pasar por

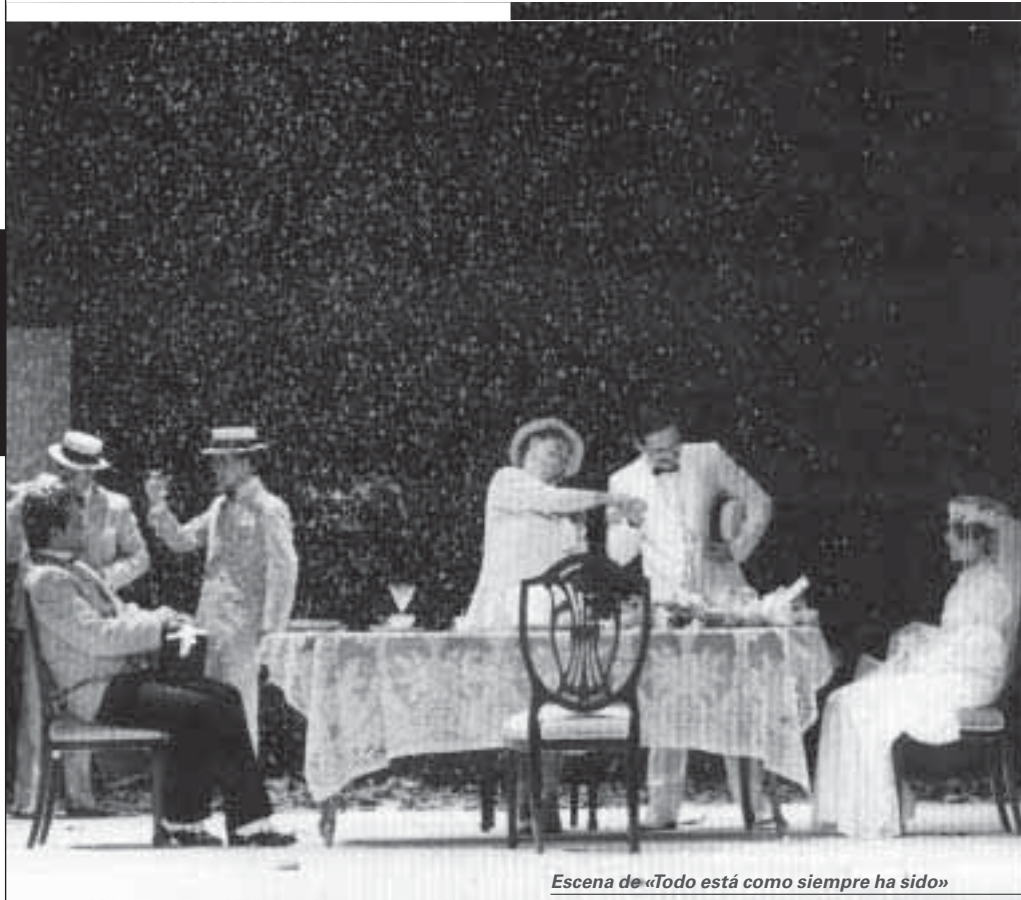
los teatros oficiales y el teatro independiente (una especie de teatro marginal y contestatario, la comunidad de San Telmo que tenía Renzo Casali antes de ir a Italia). Es decir, no me quedé en el San Martín". El escenógrafo reconoce que no ha visto más experimentación en la Argentina. "Ni en la universidad, ni en algunos teatros, hay un espacio donde directores, escenógrafos, arquitectos y gente del diseño puedan experimentar. No se da de manera metodológica. Desde hace un par de años, Reyer dirige el grupo "Balbuzeando". Para él, el paso a ese grupo fue natural. Próximo a la jubilación, fueron a verlo al San Martín y lo invitaron a trabajar. "Me enganché por la temática. Era una forma de responder a la gente joven que quería testimoniar, estar presente en el 'Teatro por la Identidad (TxI)'. Hubo cosas interesantes en cuanto a dramaturgia, y creo que van a seguir apareciendo. Me movilizó cuestionar y revisar el período de la dictadura militar. Es un tema que me sigue impulsando, no sólo en teatro, sino en pintura, instalaciones, en otras manifestaciones; quizás, se pueda seguir haciendo con gente que no sea de teatro".

—A veces Córdoba da permiso para algo que nadie hace. Se permiten cosas sólo los colectivos de artistas plásticos, por ejemplo, y algunos grupos muy jóvenes.

—Es un problema de oficio, rutina y tradiciones. El teatrero dispone su herramienta: el escenario, la palabra, si hay luz o no. Tenemos ese modo de producción y quizás se puede presentar la obra desde otra cara, otra mirada, desde otra formalidad. No hace falta caer ni al museo ni a las manifestaciones tradicionales, porque ya desde los '70, y con lo que ha pasado en las bienales como Kassel, todas las manifestaciones están abiertas.



Escenas de «El coronel no tiene quien le escriba»



Escena de «Todo está como siempre ha sido»

–Será que el teatro desconoce esta evolución de las artes.

–Sí, se ha estancado pero no por problemas económicos, es decir, porque no se pueda hacer una escenografía, porque no dispongamos de dinero. Creo que, por un lado, el teatro está estancado en la dramaturgia.

–Es entonces falta de búsqueda.

–Puntualmente: todavía no hay una gran obra que replantee el período de la dictadura; hay poesía, relatos, borradores, pero no un equivalente a..., sería ambicioso pero digamos, una especie de **Macbeth** o **Hamlet**. Pasaron tantos años que sería bueno tener un

equivalente. Está bien que Alemania esperó 60 años después de Auschwitz...

–Aquí los responsables del genocidio están todavía vivos.

–Por eso pienso que vivimos en un período casi surrealista. Recuerdo cómo trabajábamos en los '80. Cuando llegó la democracia, y asumí Alfonsín, este país era increíble porque se convivía con Videla, Menéndez, Perón, la Isabel... Todo estaba flotando en el mismo espacio. Parecía un surrealismo sureño terrible. Hay una simultaneidad de lecturas, climas, personajes. Aparecen algunas películas, o el grupo "El periférico de objetos" que explora eso, pero me parece que es muy hermético todavía. Se ve el código y se termina analizando el signo. Es un poco lo que pasa con el "Teatro por la Identidad", lo ve un porcentaje de público que sabe de qué se trata.

–Se habla del límite difuso entre los relatos y el teatro. Se genera un hecho dramático porque lo que se está contando lo es..., pero falta una dramaturgia. ¿Qué desafío o idea te movería a trabajar a la manera de antes?

–A la manera de antes...

–Con el gran equipo.

–Hace falta sentarse con gente y generaciones: con Miguel Iriarte, con Ricky Sued, con Paco (Giménez), directores que tienen una obra hecha. Todavía falta revisarla, actualizarla, y ver, por ejemplo en este caso, el del "Teatro por la Identidad", qué nuevo espacio debe tener. Es muy difícil porque uno cae en el oficio, en el cliché o lo que puede transmitir, y entonces cae en el teatro descriptivo, en espacios reiterativos, obvios, porque toma prestado lo que necesita de otras formas teatrales. El desafío sería encontrar la forma de transmitir esto en todos los planos: cine, teatro, pintura, escultura (un campo bastante desierto en la Argentina,

que no tiene un movimiento de grandes artistas). Creo que nadie se hace cargo de los grandes espacios, así como México se hizo cargo, con los grandes murales, de una temática política; en Brasil y la Argentina no podemos dialogar con nuestros espacios inmensos. Tampoco hay una arquitectura. San Pablo es un masacote concentrado, como Buenos Aires. Es decir, no hay una decisión, un aire, una experimentación, más allá de los costos y de la cuestión de si los bancos se llevaron el dinero. Es, creo, un problema de diseño, de creatividad. Y eso pasa en teatro. En este campo, el de la escenografía, en los '60 también vivíamos una pobreza franciscana para hacer; salvo algunos presupuestos de los '80... pero el problema sigue. No hay, formalmente, renovación en los espacios.

—Al diseño lo mueve la idea.

—Claro. Quizás en el periodo del Di Tella, con Griselda Gambaro... Ayudé a su marido, Juan Carlos

Distéfano, el escultor, cuando montó **Los siameses**, con dirección de Petraglia. Entonces se disponía de ese espacio pequeño, pero no pasamos de hacer algo frontal, no hubo una ruptura. Es lo que falta todavía hoy. Creo que Buenos Aires es más formal que nosotros, a pesar de que allí hay más elementos, más espacios, más información; hay carreras de diseño.

—Volviendo al comienzo de todo, ¿dónde naciste?

—En Jujuy. En Mina Pirquita, a 4.500 metros de altura. Nunca volví. Es lo que debería hacer ahora. Liborio Reyer Deheza, mi padre, había nacido en Cochabamba, Bolivia, y era ingeniero geólogo. Quiso fundir estaño en lo que eran las primeras minas en Jujuy. Ese trabajo sin protección, lo mató. Al abrir el horno, salían gases que le produjeron úlcera.

Murió a los 40, cuando Rafael tenía poco más de dos años. "Mi vieja, que tenía entonces 25 años, vino a Córdoba, como una gallina, con nosotros: Marcos, Raúl,

la Nena y yo. Estuvimos en Buenos Aires; retornamos a Córdoba; fuimos a Salta, donde hice el bachillerato y la Escuela de Artes. Y volvimos a Córdoba donde nos quedamos. Éramos como gitanos", dice Rafael, que trata de buscar explicación a su capacidad artística en los genes de su padre.

"Mi viejo era muy buen dibujante y muy buen pintor; por otro lado, mi vieja (la paceña Ercilia Bozzo) trabajó en el taller de utilería del San Martín conmigo y mis hermanos; hacía de todo. La historia de mi vieja es para García Márquez", concluye Rafael, metido en esa épica familiar. Quizás, es eso lo que lo lleva a pedir la gran épica de los espacios abiertos y del paisaje humano argentino, que el teatro aún no ha parido, según su opinión.



Escena de «Alegria y Mapulin»



Escena de «La Celestina»

por María Ana Rago

**"La luz modifica
el espíritu
de un espacio"**

Su estudio es amplio y luminoso; de paredes altas y claras. El sol penetra en el lugar como si una mano profesional marcara la dirección en la que debe hacerlo. La iluminación de un espacio incide sobre el estado de ánimo de las personas y sobre su disposición para llevar a cabo acciones, y eso lo sabe a la perfección Jorge Pastorino, abocado al diseño de iluminación teatral y en arquitectura. Busca, entonces, el mejor clima para el espacio en el que realiza su desarrollo profesional.

Pastorino trabaja en iluminación desde 1979. Cursó algunas materias de Bellas Artes, otras de Letras (aquellas vinculadas con la dramaturgia). «Hice una formación independiente y autónoma», explica. Entiende que de ese modo armó su propia carrera. Cuando decidió dedicarse a la iluminación, no existía en el país un lugar en el que pudiera formarse. Entonces cursó asignaturas de distintas carreras, armando su propio plan de estudios. Tenía formación técnica, adquirida en la escuela secundaria (en 1978 egresó de la Escuela Nacional de Educación Técnica «Confederación Suiza»), que le proveyó las herramientas necesarias para dar sus primeros pasos profesionales. Cursó talleres de actuación con Laura Yusem y Cristina Banegas, en función de sus inquietudes profesionales. «Hoy hay una carrera en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) de iluminación, que antes no existía. Uno puede acordar o

no con el programa que propone, pero al menos existe la carrera. Cuando empecé, era difícil pensar en ser un iluminador formado para esa tarea. Por eso me inventé mi propio programa de estudio. Mi padre, que es un artista plástico y tiene una mentalidad bastante abierta, no consideraba serio que fuera haciendo materias de distintas carreras». Pero él sabía perfectamente hacia dónde quería ir. En 1985 hizo un seminario sobre régie de ópera con Peter Muchbac, en el Instituto Goethe, y en 1994 realizó estudios de dirección de fotografía en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, con Rodolfo Denevi, siempre pensando en cómo iluminar una escena.

Su entrada al teatro fue de la mano del grupo Los Volatineros, con el espectáculo **7 veces Eva**, de Beatriz Seibel (que se hizo en el teatro Casa de Castagnino, entre 1979 y 1986); allí se ocupaba de la parte técnica. Luego empezó a hacerse cargo de la iluminación de los espectáculos. Entre los trabajos que realizó en los últimos años, se encuentran **Organito y Babilonia** (1995), de Armando Discépolo, en el teatro Cervantes, con dirección de Hugo Urquijo y Villanueva Cosse; **Es necesario entender un poco** (1995), de Griselda Gambaro, en el teatro San Martín, con dirección de Laura Yusem; **Esperando a Godot** (1996), de Samuel Beckett, en La Trastien-da, con dirección de Leonor Manso; **El pecado que no se puede nombrar** (1998), en el teatro San Martín, con dirección y dramaturgia de Ricardo Bar-tís; **El cartero de Neruda** (1998), de Antonio Skármeta, en La Subasta, con dirección de Hugo Arana; **El cuarto azul** (2000), de David Hare, en el teatro Neptuno, con dirección de Manuel González Gil; **La cena de los tontos** (2000), de Francis Ve-

ber, en el teatro Lola Membrives, con dirección de Luis Agustoni; **Casa de muñecas** (2001), de Henrik Ibsen, en el teatro San Martín, con dirección de Alejandra Ciurlanti; **Las variaciones Goldberg** (2003), de George Tabori, en el teatro San Martín, con dirección de Roberto Villanueva. Transitó espacios de características muy distintas y pertenecientes a ámbitos diferentes, y en cada uno de ellos encontró un diseño apropiado para poner luz sobre situaciones dramáticas que fueron enfatizadas desde su labor.

Su vocación artística la heredó de sus antepasados; descende de varias generaciones de pintores. Pero su afición por las artes plásticas derivó en el diseño de iluminación y en algunos trabajos de escenografía.

En el '89 obtuvo una beca de perfeccionamiento en Francia (otorgada por el Ministerio Francés de Cultura y Relaciones Exteriores), gracias a la cual pudo hacer un seguimiento de diseño y montaje de espectáculos en el Teatro de Europa, bajo la dirección de Luis Pascual; un seguimiento del montaje de **Les Atrides** en el Théâtre du Soleil bajo la dirección de Ariane Mouch-quine. Stage *«Dramaturgia, puesta en espacio, iluminación»* dictado por Georges Lavaudant, en el Institut Supérieur des Techniques du Spectacle. «Me interesaba Francia en particular porque, en ese momento, lo más interesante en iluminación teatral sucedía en Alemania y en Francia».

La luz tiene, para Pastorino, dos efectos sobre la escena. Uno es que modifica el volumen del espacio, y el otro, que incide sobre las emociones. En el primer caso se trata de «técnica pura»; en el segundo, el efecto es relativo a las circunstan-

cias. Trabajar en conjunto con el director y el escenógrafo ayuda a alcanzar mejores resultados, siempre y cuando la dirección marque una meta clara. Lamenta que no en todos los casos se den las condiciones ideales de trabajo.

CRITERIOS EN EL DISEÑO DE ILUMINACIÓN

—¿Podría explicar la diferencia entre la corriente americana y la europea, en cuanto a iluminación teatral?

—Es diferente la manera en la que unos y otros conciben el espacio y la luz escénica. Norteamérica tiene un esquema que nosotros conocemos a través de la comedia musical: una luz que responde a un principio efectista; que intenta exacerbar emociones, llevarlas como a un paroxismo. No digo que eso esté mal; no estoy haciendo un juicio, sólo explicando una línea que a mí no me interesa, ni me gusta trabajar. Estamos acostumbrados a ver en las comedias musicales que la luz acompaña, mejor o peor, las circunstancias, desde lo efectista. En Nueva York he visto comedias musicales y disfruté de esos trabajos, pero no es lo que quiero hacer. La corriente europea busca más seriamente el entorno de cada situación. Si hay tensión en el espectáculo, se busca que esa tensión también exista en lo visual, en lo espacial, y que no solamente dependa de la tensión entre los actores. La luz puede ayudar muchísimo. Eso es lo que busco en mis trabajos: que la luz ayude a la situación que propone el texto.

—¿La corriente europea propone un trabajo que exige mayor elaboración?



Escena de «Las Variaciones Goldberg»

—No, no creo que se trate de eso. Son diferencias de criterio. La corriente europea propone pensar en cómo iluminar teniendo en cuenta la situación dramática que presenta el texto, mientras que la corriente norteamericana piensa en lo emocional. Para simplificar las diferencias: si hay una situación de comedia musical en la que hay chicos enamorados, los norteamericanos hacen la representación de corazoncitos en el aire. Mientras que, desde la visión europea, la luz ayudará a que el entorno de los personajes enamorados sea de una belleza particular, para recrear el mundo visto desde los personajes.

—¿Se podría iluminar una comedia musical con criterio europeo?

—Se puede, pero no lo he visto. Además, si se hiciera, dejaría de ser una comedia musical y empezaría a ser una obra de teatro. Por ejemplo, la comedia musical **Chicago** toma algunos elementos de la

corriente europea pero, en definitiva, el ser comedia musical obliga a que haya recursos efectistas.

ILUMINACIÓN Y ESTÉTICAS

—¿Hay un tipo iluminación para cada estética?

—En general, no. Lo que sí sucede es que cada vez que uno asume un trabajo, se encuentra con una estética que uno abarca con la escena. Mis trabajos están, en un principio, asociados con la estética de Laura Yusem. Después con la de Ricardo Bartís y de Alberto Ure. Y las posibilidades que me presentó cada una fueron distintas. Uno tiene una marca como iluminador en lo que hace, pero se produce también una asociación en el momento en el que trabaja con un determinado director y con el escenógrafo. A veces la asociación es más fuerte que otras. Laura Yusem trabaja siempre con Graciela Galán; y en el caso de Bartís y Ure, en el aspecto visual, lo único que acompaña la escena es la luz. Ellos son los tres directores con los que más he trabajado. Y tengo tres marcas que se relacionan con mi carrera. Nunca me planteé muy seriamente los movimientos dentro de lo que hago con la luz, si es realista o surrealista o romántica. En el caso de que aparezcan esas cosas, uno toma los principios del movimiento. Si voy a pensar en el surrealismo,

modificaré el punto de vista del espectador, que es lo que hace el surrealismo, y trabajaré con esa variable.

LA RELACIÓN CON EL DIRECTOR

–¿Hay un tipo de iluminación para cada director?

–Sí. Graciela Galán y Laura Yusem trabajan el espacio de una forma muy particular, y me permitieron ingresar a ese mundo que ellas construyen en cada obra, y colaborar para lograr, también desde la luz, manifestar algo e intervenir en el espacio.

–¿Podría dar un ejemplo?

–Cuando hicimos *Del sol naciente*, la obra de Griselda Gambaro en la que trabajaban Ulises Dumont y Soledad Silveyra, la idea era representar a un hombre dictatorial en Japón. Se intentaba hacer que el espectador entendiera esta particularidad, entonces estaban los actores vestidos de orientales. Se trabajó el fondo con telas de distintas texturas, que intentaba representar un fondo japonés. Cuando empezamos a trabajar, propuse que buscáramos que ese fondo tuviera brillos dorados que recibieran la luz, para que dieran además, a ese fondo, la sensación de un volumen falso. A partir de eso empezó a lograrse lo que sucede en la pintura japonesa, que es que

trabaja en la bidimensionalidad, no en la tridimensionalidad. Entonces, todo el trabajo de luz fue tratando de aplanar el espacio, para que no diera sensación de profundidad, para tratar de lograr la imagen de la pintura oriental en la que se vieran sólo dos planos. Después se trabajaron el dorado y el blanco como únicos colores, o como únicas posibilidades de luz.

–¿Siempre la relación con el director es tan interdependiente? ¿Evalúan juntos cómo se va a trabajar el espacio?

–No, no siempre. Por eso marco a esos tres directores como ejes de funcionamiento de la relación director-iluminador. Otro director con el que empecé a trabajar después, que tiene esas características, es Roberto Villanueva. Pero existe también un teatro donde el objetivo es otro. Hay casos en los que se elige una obra de teatro y se pone en escena de una manera sencilla, sin elaborar tantas cosas.

Por otra parte, todavía hoy hay directores que se sientan y dicen: «Yo quisiera para esta escena...», o «La imaginaba con una luz verde». No trabajo así. El diseño lo hago yo. Un tipo que tiene una formación plástica muy fuerte y es arquitecto, y tiene una capacidad increíble, es Villanueva; y Villanueva te habla en un lenguaje que te permite trabajar en una dirección clara.

TEATROS OFICIALES, COMERCIALES E INDEPENDIENTES: LUCES Y SOMBRAS

Jorge Pastorino trabajó (y trabaja) en teatros comerciales, independientes y oficiales. La realidad que enfrenta en cada caso no es la misma. «Mi sensación es que hoy el teatro está atravesando una situación muy compleja. Ha evolucionado una cantidad infinita de teatro independiente que ha destruido, desde un lugar, la posibilidad de que se desarrolle el abanico estético que siempre existió en el teatro. ¿Por qué? Porque la propia realidad del teatro independiente limita a cuatro o cinco cosas las posibilidades de trabajo, que son las que uno ve siempre y está harto de ver y que, cada vez que uno las ve, las reconoce. Pero paralelamente hay cosas extraordinarias; porque a veces uno encuentra en ese mundillo a alguien que con esos cuatro elementos logra algo diferente. Pero eso provoca algo muy extraño en lo que sería la estética de un espectáculo; lleva a un cierto desprecio por la estética, a la que se la termina considerando algo burgués. En realidad, la estética está en sí misma, no hace falta hacer un análisis de clases sociales para pensar la estética. La era presente tiene su propia estética; si pienso en el romanticismo, pienso en una estética. Y si pienso en el siglo XX, veo que termina con el minimalismo».



Escena de «Las variaciones Goldberg»

—¿Qué pasa con los teatros oficiales?

—Tienen una situación muy particular. El teatro no sucede ahí. El teatro sucede fuera del teatro oficial. De hecho, este año no hubo demasiado público en el teatro oficial y hay mucho público en el off. Fue un mal año para el teatro estatal, porque aplicó una fórmula que es la misma que aplica desde el año '76. Deforma su calidad de teatro perteneciente a la sociedad y trata de pertenecer, incluirse. Eso para mí no ha cambiado. Cambió desde las tangentes, pero no desde la esencia. Para mí, el teatro oficial tiene una gran deuda.

—Usted trabajó en teatros oficiales.

—Trabajé muchísimo. Hice muchas cosas con Laura Yusem, con Roberto Villanueva, con Ricardo Bartís, con Hugo Urquijo. El teatro oficial es una institución que se mantiene mediante los impuestos, y yo tengo la obligación de trabajar en ese lugar si tengo un poco de pedantería, y supongo que merezco estar ahí. Las ocasiones en las que pueden convocarme para el teatro oficial, me interesan. Pero eso no quiere decir que adhiere a lo que sucede en esos teatros, como el Colón o el Cervantes, que tuvieron épocas mejores y peores. Creo que una de las mejores cosas fue la aparición del Festival Internacional de Teatro. A Kantor lo vi en la Argentina en un teatro oficial, en el San Martín. Y Kantor fue, en la historia del teatro del siglo XX, un shock.

–Y en cuanto a las condiciones de trabajo para la iluminación, ¿qué posibilidades le ofreció el teatro oficial en las ocasiones en las que pudo trabajar en ese circuito?

–El personal es extraordinario, la capacidad que tienen es excepcional, porque tienen un entrenamiento que no existe en ningún otro lugar. El equipamiento está muy desactualizado. Y el mantenimiento del equipamiento está más desactualizado todavía. Lo cual es contradictorio. El teatro Colón tiene un equipamiento de los años '80 y el personal se mata para que eso funcione. Pero de todas maneras, yo tengo una teoría. Uno trabaja con tecnología, pero no hay que pensar que sin la tecnología no se puede hacer nada. Porque si no, estaríamos aproximándonos al pensamiento de que si yo no tengo la cantidad de millones que tiene Hollywood, no puedo hacer una película. Una gran cantidad de miembros de esta sociedad va a decir que es verdad, pero no es así. Hay distintas calidades artísticas. Para mí el problema de los teatros no tiene que ver con el equipamiento, sino con el comportamiento. Lo importante es que se respete a ultranza lo que se le propone hacer al artista. ¿Qué quiere decir esto? Si yo estoy proponiendo que la luz venga del piso en un espectáculo, quiero que se respete eso. Porque se supone que es una propuesta que está vinculada a una situación estética que se ha analizado y estudiado. Pero eso no sucede en todos los casos. Hace unos años trabajé en un teatro en Francia con una obra que se llamaba **Tango**

argentino 2001, una especie de festival de tango. Hice un pedido de materiales que no había en el teatro. Justifiqué la necesidad, lo entendieron. Y compraron los materiales.

–¿Qué pasa en los teatros comerciales?

–Últimamente estoy trabajando mucho menos en teatros comerciales. Creo que toda persona que trabaje en proyectos artísticos pasa por una etapa en la que necesita hacer todo, adquirir experiencia para nutrirse de un montón de elementos que tienen el teatro comercial, el oficial y el independiente. Pero después se hace necesario empezar a seleccionar lo que uno quiere. Porque empieza a aparecer un conflicto grave que es la desazón, empezar a trabajar de manera automática, hay un montón de clichés que se te imponen por años de costumbre.

LUZ Y ESCENOGRAFÍA

Entre sus últimos trabajos, Jorge Pastorino destaca el que acaba de realizar en escenografía con Oria Puppo: **Fuego en Casabindo**, en el teatro Colón. Hizo la dirección fotográfica de la película **Monoblock**, dirigida por Carolina Fal. Y está trabajando en proyectos por fuera de iluminación y escenografía.

–¿Ya había hecho trabajos de escenografía?

–Hice, hace unos años, en una producción comercial, *Cyrano*, dirigida por Norma Aleandro y

protagonizada por Juan Leyrado. Y los trabajos que hice con Ure eran trabajos en los que manejábamos el espacio él y yo; en algunos casos se incorporaban escenógrafos y en otros no. Cuando hicimos **Puesta en claro**, de Griselda Gambaro, (estrenada en el Teatro Payró), recién nos conocíamos con Ure, y en esa oportunidad la escenografía era claramente una propuesta de Juan José Cambre. Y ahí empecé a pensar que podía ocuparme de ver el espacio más en su totalidad. Pero es para casos muy especiales y particulares, con directores y obras que lo permitan. No es que decidí ser escenógrafo.

–¿El escenógrafo construye junto con el iluminador el espacio escénico?

–No, es muy excepcional que ocurra eso. Lo que es habitual, y desgraciadamente cada vez sucede más, es que el escenógrafo hace su proyecto, el iluminador va un día, lo ve, ilumina y se estrena. Por eso digo que hay directores especiales. Hay directores que intentan que se dé la asociación entre las partes. Pero lo que es habitual es que el escenógrafo ya venga con una idea del espacio consolidada la primera vez que se reúne con el iluminador. Con Alejandra Ciurlanti (con quien trabajó en **Casa de muñecas**, **Dios Perro** y **La brisa de la vida**) hicimos un proceso más largo, del que participamos los tres (con el escenógrafo). Empezamos juntos a desarrollarlo, pero no es lo habitual.



También el nivel de producción, y la cantidad de cosas que uno hace, te llevan a un sistema pensado desde lo comercial, porque no tenés tiempos reales. Los europeos trabajan con otros tiempos.

—¿Se trabaja en equipo?

—El equipo se conforma cuando hago cada espectáculo. Creo que cuando tenés buena afinidad con los técnicos funciona todo mejor, porque ellos tienen la misma intención que vos: hacer algo bueno. Y cuando tenés mala situación, las cosas salen pésimas.

LUZ Y ESPACIO

—¿Qué incidencias produce la luz en el espacio?

—La luz modifica el volumen, lleva el volumen a donde vos necesitás que esté. Trabajo también diseño de iluminación en arquitectura. Si agarro un cuarto blanco y le ilumino la pared del fondo, el cuarto va a tener un aspecto. Si ilumino las dos paredes laterales, va a tener otro. Si hago un cenital en el medio, va a tener otro. Y así hasta el infinito. También la luz tiene influencia emocional, muy fuerte. La luz fue trabajada, desde el principio de la historia, como un

elemento dramático vinculado con lo emocional. En la sala hipóstila de los egipcios, la luz provocaba una situación para que se convoque a la meditación y al acercamiento de los dioses en determinado momento del día, cuando la luz entraba en determinada condición. Varía mucho el espíritu del lugar desde el volumen y desde la posibilidad emocional que es la representación en nuestra mente del sol. La oscuridad es un símbolo infinitamente explotable; lleva al temor, a la pasividad, al pánico o la intranquilidad. Entonces, esto puede usarse en el espacio teatral. Es más fácil explotar el volumen, porque es una fórmula, es técnica pura. La luz modifica el espíritu de un espacio.

ILUMINACIÓN Y DISEÑO

—¿Cuál es la diferencia entre los conceptos «iluminación» y «diseño de iluminación»?

—Hay un tema con eso. El concepto de diseño aparece en el siglo XX, y rompe el criterio de que existe solamente la posibilidad de diseñar, dibujar una obra de arte. Y se empieza a ampliar el concepto de diseño a distintas artes. Nosotros tenemos un gravísimo problema que es que la iluminación ingresa en el

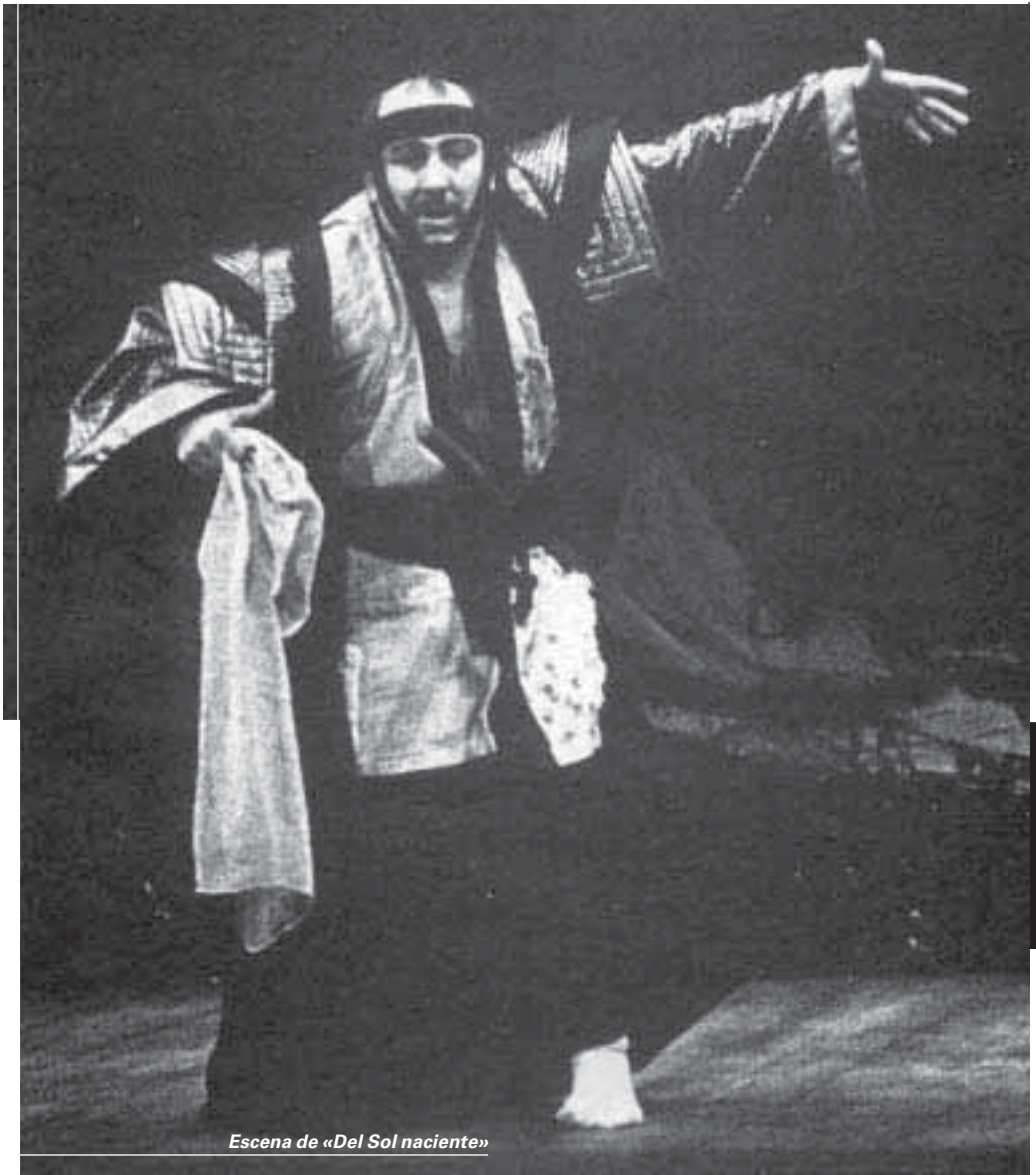
mundo del teatro como separada de la escenografía no hace más de 50 años. Pensemos que Appia lo plantea a fines del siglo XIX, principios del siglo XX, y lo plantea como una cosa posible, pero que la tecnología no permitía que sucediera. Cuando empecé a trabajar en teatro, los escenógrafos más importantes de la época planteaban que la iluminación no podía ser realizada por otro que no fuera el escenógrafo. El término de diseño lo único que hace es tratar de identificar una tarea para diferenciarlo de lo que, dentro del área técnica, se llamaba iluminación. Todavía se habla de iluminotecnia o iluminación para designar la tarea técnica del iluminador, que es la tarea de montaje, de mantenimiento, etc. El diseñador es el que crea la imagen de la luz. Pero es confuso. De hecho es muy gracioso, porque el espectador te trata con mucho respeto y admiración cuando te conoce y sabe que existís, pero por otro lado no entiende muy precisamente cuál es la tarea. Durante mucho tiempo no quise figurar en los programas como diseñador porque me parecía pretencioso, pero llegó un momento en el que empecé a figurar como diseñador y finalmente lo adopté.

—¿El concepto de «puesta de luces», está relacionado con el de diseño?

—Sí, lo que pasa es que son términos que intentan despegar de la idea de que el iluminador es el eléctrico. Está mal utilizado el término «puesta». Porque disponer es distribuir las luces en el espacio. O sea que es sólo un aspecto. Si hay puesta de iluminación, tendría que haber orden de encendido de iluminación, efectos dramáticos de iluminación, etc.

—¿Qué lugar ocupa la tecnología en su trabajo?

—Existe una cierta fascinación por la tecnología, y a mí la tecnología no me asombra. Nunca me asombró. Es una resultante lógica. No me asombra que hoy se pueda mover un haz de luz con un artefacto. Cuando empecé a trabajar en teatro, apenas se podía abrir y cerrar la luz con una manijita. Al tener una formación técnica, sabía que habría avances tecnológicos. Creo que el iluminador necesita una formación técnica muy sólida, una formación artística y plástica muy sólida, y un entrenamiento en el mundo teatral.



A black and white portrait of Verónica Pérez Luna, a woman with long dark hair, looking directly at the camera. The background is dark with a bright circular light source on the left side.

La teatralidad esparcida en el espacio

Verónica Pérez Luna

*"En la acción urbana la teatralidad surge de su interferencia en lo cotidiano".
(Verónica Pérez Luna, coordinadora del grupo "Manojo de calles")*

por Jorge Figueroa

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Intervenir el espacio público es un operativo de dislocación: instalar la escena fuera del escenario; invertir el lugar del teatro; emplazarlo y desplazarlo entre los transeúntes; tomar por asalto al público. La intervención, entonces, en una doble dirección: hacia los ocasionales presentes, y hacia la propia geografía.

La intervención supone una acción externa, desde afuera. Una estrategia de interferencia, en definitiva; pero, si bien se ve, el dispositivo deconstruye algunos de los pares tradicionales de las artes escénicas:

espacio cerrado/ espacio abierto
interior-sala/ exterior-calle
actor/ público
actuación/ improvisación
autor/ actor
actor/ personaje
realidad/ ficción
centro/ margen

Jueves 26 de setiembre 2004: 20 horas.

El público ocupa la pequeña sala del Círculo de la Prensa, y las luces se apagan: somos observados por una cámara que graba nuestros gestos. De repente, se escuchan diálogos en el acceso: los actores comenzaron afuera su acción y, por el camino de entrada, la gente -ya advertida- los sigue hasta la calle; un grupo de espectadores presta atención a dos «vecinas» que barren y lavan la vereda y discuten entre ellas; otro, a



un conjunto de actores que cruzó la calzada y que protagonizan un desalojo en un sitio baldío. La acción concluye 40 minutos después cuando, cortando la calle (un virtual piquete), queda el público, mientras los actores parten en taxis cargando sus objetos.

«Habíamos visitado dos días antes el lugar y observamos los espacios, vimos el edificio abandonado al frente de la sala... En realidad, con **Fuera de foco** queríamos dejar sentado que el teatro no es la obra, sino todo lo que pasa en la relación entre el espectador y el actor, en esa copresencia», explica Verónica Pérez Luna, la directora del grupo «Manojo de calles», que este año cumplió una década. «Para alcanzar el estado 'fuera de foco', dos son los elementos que tenemos en cuenta: el carácter festivo con el público

y la ironización sobre el contexto donde se plantea el trabajo», relata.

ENTRE

«Manojo de calles» está integrado actualmente por Verónica Pérez Luna, Tita Montolfo, Sandra Pérez Luna, Jorge Pedraza, César Romero, Diego Bernachi y Belén Mercado, además de actores invitados; pero en el equipo también participa Fabián Herrera.

En **Los ojos de la noche** (2000) el grupo privilegiaba una puesta visual, con textos planteados como soliloquios. En **El país de las lágrimas o lamento de Ariadna** (2001), se entremezcla el sustrato mítico en una propuesta que se inicia en la puerta de entrada de la sala.

«Desde 2000 empezamos a realizar experiencias en espacios urbanos, dilatando el espacio escénico hacia el foyer y el ingreso, con personajes que venían de la calle y se mezclaban con el público», recuerda la directora.

En este primer movimiento, el deslizamiento opera desde afuera de la sala hacia su interior: la obra se posiciona en ese «entre»; entre el exterior y el interior. Pero la obra es tanto la acción como el texto, y es la puesta -en definitiva- la que comienza a ubicarse en una situación de oscilación.

Posteriormente, «Manejo de calles» emprende el **Ciclo fiestas**, con **Canción gitana, Tango Cha cha cha, IV Fiesta o cómo servir el pescado y Fiesta 5**.

Fiesta 5, organizado en tres cuadros, es un paseo de ida y vuelta entre géneros y estilos: de un dramático expresionismo (el relato de Menguele) a un grotesco criollo (el casamiento de Martita); y varieté y teatro-danza (en la cena). «La obra tiene una estructura fragmentaria; hay deslizamientos de estilos, pero nada está en su sentido íntegro, sino que es pura contaminación, hibridación y degeneramiento, en el que se mezclan la sátira y el humor de la poesía y la fuerte carnalidad de algunas escenas», describe Pérez Luna.

Fiesta 5 es, por sobre todo, un trabajo en los límites, en los bordes, donde todo se transforma en inestable y riesgoso, donde puede escucharse a Wagner y a Pérez Prado; los «manojos» dominan el permanente contraste de tensar y distender, impresionar y provocar.

Pasar del amor al odio, de la paz a la violencia y, replantear esos estados en constante desplazamiento, obliga a aplazar el sentido de la puesta. **Fiesta 5** puede leerse de distintos modos, porque su propia estructura lo admite. ¿Qué celebra «Manejo de calles»? Tal vez, por ahora, su lanzamiento anticipado al desapego, al exceso, a la profusión de textos e imágenes, pero sobre todo a la acción.

El casamiento de Martita fue el cuadro elegido para llevarlo a encuentros de teatros, ferias, ciudades, bares y calles que suponían un espacio público. Martita se casará cien veces, y en muchas oportunidades con novios inesperados; pecará de reincidencia sin importarle, y la mayoría de las veces los espectadores, a la fuerza, quedarán sorprendidos.

Simultáneamente, el grupo encarará el **Proyecto Fuera de foco**, donde, decididamente, el teatro callejero se hace intervención urbana.

El teatro callejero busca la participación del espectador; en la intervención urbana no es necesaria.

La intervención urbana funciona como una estrategia para abordar instituciones: la institución justicia (lectura de poesías en el Palacio de Tribunales); la institución teatro (obra: **Proyecto Fuera de foco**); la institución familia (con las múltiples versiones de **El casamiento de Martita**).

En esta estrategia, la acción (el texto artístico) trabaja como un injerto, como un ácido corrosivo que disemina el sentido: genera un corte, prorrogando el sentido («suspendiéndolo», en términos de Barthes).



Escena de «Antígona Pérez»



Escenas de «Cuarta fiesta o cómo servir el pescado»



La intervención urbana -debe aclararse- no persigue la complicidad del espectador, pero le permite que él mismo intervenga y sea intervenido. Desde este punto de vista, la intervención se aproxima más al happening que a la performance, donde las áreas de acción están más delimitadas.

En otros casos, esas acciones no pueden soslayar su definido carácter político: el 24 de marzo de 2004, «Manojo de calles» realizó una instalación en la plaza Independencia, frente a la Casa de Gobierno, con una serie de fotografías de perros muertos encuadrados en pequeñas cajas ubicados en el piso, con un objeto (zapatos) apoyando la caja, y tierra distribuida alrededor.

ZOOM: LA CÁMARA ESTÁ DESENFOCANDO

El zoom se acerca y se distancia; la acción se dibuja y se desdibuja (a veces nítida, a veces borrosa), los contornos se difuminan y se confunden, y entonces la forma se ha perdido en el fondo; de repente, el lente recupera el control y fija la mirada, pero inmediatamente se desequilibra al punto que la acción es la una y la otra, a la vez; la noción de límite se ha escapado; mejor dicho, en ese límite (que no divide ni separa, sino funde) están las dos.

NOTA SOBRE EL PARERGÓN

¿Dónde está la obra? ¿En el texto o fuera de él? ¿En el escenario o en la escena? Si el *ergón* era la obra para los griegos, y el *parerga* lo que estaba fuera de ella, la teatralidad, en este caso, ha sido expulsada de la obra; ha sido instalada en el *parerga*, en lo que estaba fuera de ella, fuera de foco, fuera del escenario... fuera de la institución... Pero, admitámoslo, tampoco eternizará allí: regresará para volver a partir; nuevamente, oscilará. «El *parerga* aumenta el placer del gusto» (Kant, E).

CON SENTIDO APLAZADO

«El arte se ocupa no de fabricar sentido sino, por el contrario, de suspenderlo; de construir sentidos pero no de llenarlos exactamente» (Barthes, R. **El grano de la voz**).

El pensador francés explica que, en determinadas obras, el sentido está suspendido sin ser nunca un sinsentido; esas obras están llenas de significancia

(de productividad), pero no hay un sentido ni una serie de pequeños sentidos.

1) Suspender el sentido es tanto como aplazarlo, como prorrogarlo, diferirlo, como en aquella operación que Jacques Derrida denomina *differance*. En otras palabras, el sentido no está atrapado en el significado ni en el significante: está más allá del signo.

En **Proyecto Fuera de foco**, los manojos no fabrican sentido. Desde una estructura descentrada, intervienen el espacio público; acción que puede leerse como un texto artístico; texto cuyo modo de existencia no será otro que el de la intertextualidad; el texto es un palimpsesto donde las escrituras, las huellas, están superpuestas (Barthes, de nuevo: «el texto es como un pastel hojaldrado: los sentidos están superpuestos a la manera de las hojas del pastel...», *ob. cit., página 322*).

2) Pero por sobre todo, en **Proyecto Fuera de foco** el texto es de goce porque, precisamente, conserva un sentido parcialmente ilegible. «...el sujeto se pierde, vive esa experiencia del gasto que es el goce», describe Barthes. Y va más allá: «Ese tema del goce tiene relación fronteriza con otros temas, por ejemplo, no el de la droga propiamente dicho, sino del Edrogante¹, o de ciertas formas de perversión» (*ob. cit., página 215*).

Verónica Pérez Luna escribe sobre su trabajo: «Para nosotros el éxtasis es una cualidad propia de todo aquello que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido; el antiteatro es la forma extática del teatro: basta de escena, basta de contenido, el teatro en la calle, sin actores, teatro de todos para todos... estalla la mascarada, como le hemos llamado a esa teatralidad del goce, a ese estado de goce colectivo donde se dejan caer las máscaras; al no haber ley, no hay transgresión sino pura seducción y goce llevados al extremo, ese exceso que desintegra todos los poderes institucionalizados...».

EL «ESPECTADOR»

A continuación, la conversación con la directora y fundadora de «Manojo de calles».

—**Entiendo que el grupo realiza una práctica especial con los actores.**

—La preparación del actor también está fuera de foco; no se lo prepara para abordar un personaje sino



Escenas de «El país de las lágrimas»



Escena de «Proyecto fuera de foco»



Escena de «Proyecto fuera de foco»

para desbordarlo en el caos de la calle. Acentuamos la estructura del delirio, porque se pierden los límites entre el cuerpo del actor y el del personaje, y el público interviene más directamente en la acción y cambia su curso: se vuelve entonces autor y actor. Para dar cuenta de esta estructura delirante, hemos creado el concepto de «espectador», que implica tanto la situación del actor fuera de foco, como del espectador fuera de foco. En esa situación, verás, ya no hay control alguno del signo, la obra ya no tiene cuerpo y el texto se vuelve texto emergente, el que se crea ahí y ahora; el teatro se vuelve teatralidad colectiva; irrumpir en el espacio social y movilizar las relaciones preestablecidas.

Quiero aclarar que no es en la participación física del espectador donde está puesto el énfasis del planteo, sino en ese punto cero de la representación que hace aflorar, en cada función, relaciones diferentes entre los cuerpos de los actores entre sí y con el espectador. La interioridad del actor se desnuda ante la interioridad de un espectador, se genera un espacio sensible de encuentro en esta bacanal que hace que los límites del que hace teatro y del que va a ver, se pierdan en una construcción subjetiva de afinidades y rechazos.

—Podés ampliar esta descripción acerca del trabajo con el actor.

—Queremos desarrollar al máximo su capacidad de impronta, su capacidad de oscilar entre ficción y realidad permanentemente. El actor multiplica sus recursos creando a cada momento; el público tiene total liber-

tad, no tan solo para irse o quedarse, sino para incitar al actor a buscar su mirada. En la calle, el principio de seducción entre sujeto que mira y sujeto que es mirado se evidencia, en grado máximo, como matriz de la teatralidad. La lógica del delirio -con la que trabajamos-, lleva al actor a un estado de éxtasis en donde el personaje no es la representación de una psicología ni de una historia, sino que es un estado del cuerpo mismo del actor en esa situación; situación que plantea un grado de ficción pero también un enorme grado de verdad. Para obtener este resultado hemos organizado ciertos principios teórico-prácticos, en los que nos entrenamos cotidianamente: superposición del plano del actor y el personaje, y su permanente oscilación en el plano de la acción ficción; superposición de planos del personaje o estructura esquizofrénica del personaje (un mismo personaje trasladado a otras obras o a otro contexto); actuación performática (el personaje concebido como máscara social es lanzado a la improvisación a partir de una mínima estructura situacional); espectador como artista capaz de hacer su propia obra: la obra como cuerpo heterogéneo, contradiciendo los principios de la pieza bien hecha y los de la lógica del relato.

El trabajo del actor conjuga varias técnicas tendientes a destapar y poner en crisis permanente el cuerpo, la voz, la afectividad y el pensamiento del actor en forma integrada y con todas sus posibilidades. Posteriormente hemos intensificado las técnicas de

improvisación alcanzando un dominio en la actuación performática

—Ustedes hablan de teatro y de antiteatro...

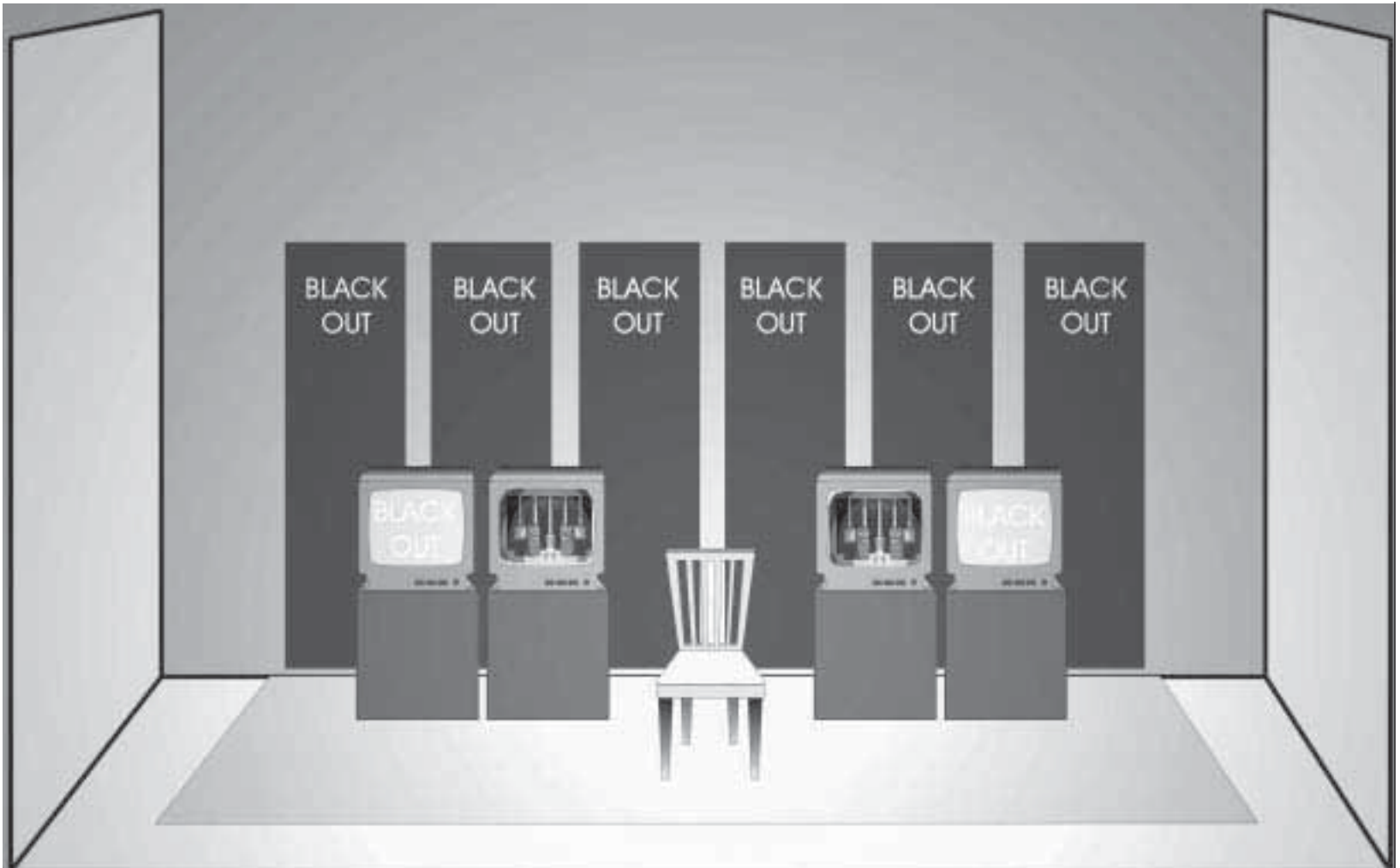
—En realidad, para nosotros el teatro no es ficción ni realidad; es más bien un tercer espacio en el que el actor y el espectador oscilan constantemente entre la construcción de la ficción y la realidad de sus sensaciones, afectos y pensamientos puestos en juego durante la presentación de la obra.

—Hablaste, además, del texto emergente.

—Sí, porque es el texto que va reescribiéndose en cada puesta hasta llegar a un anclaje, ya muy avanzado el trabajo de la puesta: o sea, el texto y la puesta surgen en íntima relación.

—¿«Manejo de calles» es una marca?

—Me interesa que no resulte que la marca de la intervención urbana pase a entenderse como una forma consagrada; esto es lo que estamos haciendo ahora con todo el impulso de lo lúdico y lo festivo, es puro goce. Pero si algo ha caracterizado hasta ahora a «Manejo de calle» es estar siempre perdidos, pero sabiendo muy bien lo que deseamos y lo que nos causa placer; somos hedonistas, si eso muere, y a veces pasa, buscamos recuperar el goce por otro lado, y el goce tiene mucho que ver con el dolor y la ausencia... En realidad, no sabemos adónde vamos...



Espacio,
escrituras dramáticas
contemporáneas
y nuevas **tecnologías**

por Soledad González

Al referirse al estudio de los textos dramáticos contemporáneos en su artículo «Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías»¹, Patrice Pavis afirma que muchas de estas escrituras «hablan» de un mundo construido por los medios de comunicación y en particular por las nuevas tecnologías. Sostiene que la complejidad de estos textos y la eficacia de los medios de comunicación están poniendo en crisis las nociones de estética y de puesta en escena.

Es probable que, como afirma Pavis, en los medios

lidad» (cf. Pavis, op.cit.), no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética.

Por el contrario, en las recientes producciones que vi de Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires, me pareció percibir que las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia.

Mi propuesta es traer algunas reflexiones acerca del espacio con relación a la escritura y al uso de nuevas tecnologías a través de mi propia experiencia. Voy a referirme a tres trabajos de los que soy dramaturga, en dos de ellos directora y en el último intérprete: **La balsa de la medusa**, escritura escénica inspirada en la novela **Malone muere** de Samuel Beckett, **Humus**, dramaturgia espectacular y **Ana María, estuve pensando a pesar mío**, monólogo con video instalación.

Cuando empiezo a componer, escribir o dirigir actores, me pregunto: «¿desde dónde dice? y ¿hacia dónde?» Si estos lugares empiezan a configurarse sé que puedo empezar a encontrar los pliegues entre el adentro y el afuera, del cuerpo y de la escena. Sé que a partir de encontrar el lugar puedo empezar a trabajar poéticamente los materiales. Desde la mirada y la voz del personaje-actor, es decir, lo que viene de adentro del cuerpo y se lanza al espacio hasta la relación que me gustaría buscar entre la escena y el público.

Al mismo tiempo, no antes ni después, sino al mismo tiempo, me pregunto: «¿adónde van a entrar los que vienen de afuera buscando algo?, ¿con qué van a encontrarse?, ¿habrá que prepararlos?, ¿cómo me gustaría que salgan o cómo me gustaría salir a mí?». No se trata de un deseo de manipular, sino de poder atravesar algo y salir contaminado de alguna forma; me interesa saber si eso que construimos como representación resuena con la vida de las personas, y si hay puntos de contacto entre quienes asistieron.

masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores.

Pero creo que estas escrituras dramáticas que han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad, o una «intermedia-



La balsa de la medusa (1999). En la génesis está la sala El cíclope, un lugar que acabábamos de fundar en un subsuelo, teatro pequeño con cámara negra; y el universo de la novela de Beckett, donde Malone, solo, en una habitación, postrado en una cama se sirve de un bastón para acercar objetos aledaños. Hay una ventana por donde se cuele algo del mundo de afuera. En ese lugar, el protagonista decide pasar el tiempo inventando historias y repitiendo cada día las mismas acciones con los mismos objetos.

El espacio elegido tenía exactamente el tamaño de una habitación, no había entradas ni salidas; apenas una continuidad espacial que se ocultaba al público pero que seguía unida sonoramente a la escena, y desde donde aparecían algunos objetos. Los actores estaban todo el tiempo en escena construyendo relaciones básicamente espaciales, dentro de un tiempo marcado por repeticiones de acciones y estados. Sólo había unos taburetes de cartón (los que sirven para enrollar cables telefónicos), y aparecían: un muñeco, una tela plástica verde, un reloj, papel y lápiz.

Poéticamente, el lugar era una isla, así cerramos la posibilidades de que alguien pudiera perderse o huir. Esta decisión espacial potenció una búsqueda actoral basada en la resonancia y escucha de los cuerpos y en la composición de mecanismos corporales y gestuales.

La «escritura escénica» nace de la contaminación del universo beckettiano en las improvisaciones en espacio real. Así empezó a configurarse una estética, un código de actuación y un texto. Por eso a esta escritura sólo se la pude concebir como algo escénico, vinculada con la dramaturgia y el arte del actor. Un texto inscripto y escrito en una situación de enunciación concreta. Un texto que nació de los cuerpos en el espacio, y se convirtió en una partitura que contiene las figuras que esos personajes van a describir en ese espacio, así como también los apoyos vocales, gestuales y retóricos de la palabra que se emite.

Con **Humus** (2002), aparece el deseo de salir del teatro de cámara para trabajar algo absolutamente performático. Dos actores-bailarines me proponen crear algo a partir de dos *solos* y yo les propongo trabajar con músicos, artistas plásticos y un videasta.

Lo primero fue tensionar los *solos* a partir de la idea de hibridación animal-vegetal. Lo segundo, configurar un espacio para contenerlos. Como el trabajo corporal de los performers unía tai-chi y butoh, el tiempo era lento. Entonces apareció la necesidad de crear un paisaje onírico: envolvente, con desproporciones espaciales o corrimientos en la escala visual como en los sueños.

El *solo* masculino como figura es un círculo que contiene la idea de origen, recorrido y muerte; el *solo* femenino trabaja las ideas de nacimiento, romper la placenta, escupir, aparecer y ser mujer; la figura es más del orden de lo vertical: de la posición fetal suspendida a la posición erguida con los pies en la tierra.

Por asociación libre surgen las ideas: origen, fragilidad, tiempo, experimentación artística-ciéntífica, el tiempo de dejar que algo crezca y a la vez ayudarlo a crecer. En el espacio aparece un carro con germinaciones que entra y sale entre un cuadro y otro, y un delicado piso de hojas secas donde van a suceder los *solos*.

Dramaturgicamente aparece la necesidad del *dúo*, con otro tiempo interno y en otro espacio que el de los *solos*. La técnica que propongo es el contact y la idea la del impulso por aparearse y volver a ser uno. La oposición uno-dos.

Ahora, el espacio necesita diferentes planos para poder abrir la percepción y, además, proyectar imágenes. Construimos dos niveles con un tul entre ambos y un telón negro de fondo.

Durante los *solos* aparecen proyectados recortes del cuerpo de los performers, en proporciones gigantes que se mueven en un tiempo lentísimo. Y en el *dúo*, la imagen proyectada es una corriente de fluidos, sangre, células, glándulas chocando, disgregándose y apareán-





Soledad González

dose; el movimiento interno del cuerpo en velocidad real. La proyección se multiplica en el tul y el telón negro de fondo.

En lo musical, el sonido es envolvente y se mueve por el espacio, creando planos también. Viene desde atrás de los performers y circula por detrás del público; además es capturado y tratado en tiempo real. Cuando el público ingresa, lo sonoro ya está instalado y esto funciona como un pasaje que prepara a los sentidos para entrar en el tiempo lento de los *solos*.

La primer idea fue montar **Humus** en algún museo de Ciencias Naturales, pero definitivamente en todos los museos que visitamos no había espacio, por eso optamos por moverlo en galpones.

Trabajamos con la tecnología en lo visual y sonoro, pero en el centro está el cuerpo vivo. Literalmente los cuerpos ocupan el centro del espacio. En las imágenes proyectadas hay una mirada que recorta partes de esos cuerpos, y en el tratamiento del sonido hay un oído que captura, amplifica y modifica en vivo lo que interpretan los músicos, y la respiración, suspiros y un grito de los performers. La tecnología no prevalece sobre lo humano ni se distancia, sino que se encarna para componer el espacio y el tiempo de un ritual.

En **Ana María, estuve pensando a pesar mío**, en la puesta aparece la video instalación antes y después del espacio teatral.

El texto nace como la decisión de una mujer de exponerse ante una cámara que maneja un desconocido. Ella entra a un lugar donde la espera un hombre, se vincula

con él y su cámara. Y ese vínculo, marcado por una dirección, en la representación apunta al público. No está explicitado en el texto pero es su punto de mayor tensión: incorporar al público y ficcionalizarlo a través de una operación que consiste en reducir a todos los que están ahí presentes al ojo «voyerista» de la cámara.

Como el texto trabaja en gran medida por asociación libre, la idea es que una imagen nos arrastre hacia otra y que esos cambios que no pueden memorizarse se registren en el cuerpo y en su relación con el espacio. La pregunta es ¿cómo sostiene, dirige y mueve Ana María la palabra en ese espacio? Y la respuesta es buscar las correspondencias entre las figuras del texto y las que nacen del cuerpo en el espacio.

En la puesta, decidimos abrir el espacio. En una antesala hay un televisor donde se ven partes del cuerpo de una mujer que se mueve por su casa. Luego se entra a otro espacio en donde un piso y un friso con fotos sugiere un estudio de grabación; no hay más que eso y los objetos que pide el texto. Ana María entra a ese estudio y seduce, provoca, se muestra, se niega a hablar por hablar y todo se lo dirige a él, su público. El texto «habla» de esta relación sujeto-objeto, sujeto que se expone para transformarse en cuerpo-objeto. Hay un apagón cuando se agota la palabra que por convención clausura la representación, pero al salir de vuelta el televisor muestra imágenes de Ana María en otro espacio, un espacio al que ella ha aludido.

Con estas imágenes de video, la historia se abre a otras dimensiones, y a la vez sitúa al público como un *voyeur* anónimo antes y después de que Ana María le

haya apuntado directamente. Seguramente «**Ana María...**» está dentro de esas escrituras contemporáneas que trabajan incorporando los medios de comunicación, audiovisuales en particular. En este caso la contaminación podría ser la del reality show televisivo.

En estos tres trabajos, la relación entre escritura, espacio y nuevas tecnologías varía bastante de uno a otro. Creo que como espectadora, los espectáculos que más me gustaron siempre tenían algo sorprendente en el uso del espacio, algo inesperado, y es lo que busco recrear en mis producciones.

En **La balsa de la Medusa**, el espacio reducido y cerrado mantiene expuestos a los actores todo el tiempo. La trayectoria del conjunto de la obra describe un círculo donde se anula la idea de progresión cronológica. De las propuestas es sin dudas la más convencional y parte también de un espacio teatral convencional con cámara negra.

En **Humus**, en un único espacio coexisten distintos lenguajes que incluyen nuevas tecnologías y la trayectoria descripta es más bien un espiral, como un círculo que se abre y se expande en diferentes planos. La puesta en escena se vuelve un trabajo de equipo con el videasta y sonidista, y la construcción estética también se pluraliza.

En **Ana María**, hay una línea con progresión cronológica en el monólogo, pero la inclusión del espacio de la videoinstalación plantea un problema sobre la idea de inicio y fin del espectáculo, abriendo el espacio, incorporando otro lenguaje y fragmentando la recep-


ción. El origen de la influencia de los medios de comunicación audiovisuales en la escritura es clara, aunque ideológicamente hay un reflejo de protesta contra la alienación de la palabra individual.

Creo que, en la escritura en el papel y en el espacio de estos tres trabajos, hay un intento o intención por abstraernos del dominio de los medios de comunicación masivos. En los dos últimos, en particular, encuentro un camino de mayor interés ya que en la puesta en escena hay inclusión de nuevas tecnologías; sin embargo **Humus** invita a entrar en el espacio-tiempo de un ritual y **Ana María, estuve pensando a pesar mío**, cuestiona el inicio y final de la obra, obligando al espectador a estar siempre en vilo, y a juzgar si es manipulado o no y cómo puede intervenir su juicio estético.

Para concluir, vuelvo a Pavis cuando afirma que hay principios estéticos diferenciados que atraviesan la línea divisoria entre hombre y máquina, animado e inanimado, voz y micrófono. Pero esta línea divisoria cambia y se impugnan viejas dicotomías; se aplican atributos de ficción diferente de la imagen o del actor vivo, a la presencia o a la repetición y del mismo modo, densidades diferentes caracterizan todos los elementos de la puesta en escena.

El riesgo y el juego es comprender con qué se compone la obra, para seguir arriesgando y jugando más.

1 Cf. Pavis, Patrice, artículo «Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías», escrito para una conferencia en la ópera de Francfort, en marzo de 2000.



Ana María, estuve pensando a pesar mío

Texto de Sofía González
Dirección Lilian Monzón
En espacio S. González
Luzes video L. Paulinelli
Fotografía L. Monzón



RUBÉN

SZUCHMACHER

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

El espacio como Totalidad

Rubén Szuchmacher, titular de la cátedra de Espacio escénico en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), dice que, a diferencia de cómo lo entienden algunos semiólogos, el espacio escénico incluye el espacio del espectador. «No es solamente el espacio en el que transcurre la obra o el espectáculo. Es la totalidad».

por Juan Carlos Fontana

Varias de las obras dirigidas por Rubén Szuchmacher demuestran esta teoría que sostiene y que incluye al público como participante activo del espectáculo. La violencia que Steven Berkoff destila en **Decadencia**, a través de esa iracunda burla hacia los tópicos de una burguesía inglesa, encontraron en la puesta en escena que Szuchmacher hizo en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, el universo que la pieza necesitaba. Dos actores, Ingrid Pellicori y Horacio Peña, hacían un extenso recorrido a través de una pasarela-escenario, que se asemejaba a la presentación de un desfile de modas, mientras el público observaba y escuchaba, entre atónito y asombrado, la ácida ironía de esos textos dichos por esas dos parejas de burgueses, que podían expresar las más crueles palabras casi con un constante esbozo de sonrisa.

Un contexto de similar concepto, que lo acercaba a lo que se denomina teatro político, es el que pudo observarse en otro interesante e inquietante montaje que Rubén Szuchmacher también realizó para el Teatro San Martín. En este caso se trató de **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido o Los pilares de las sociedades**, de la Premio Nóbel Elfriede Jelinek. Allí la autora austríaca busca continuar la vida de Nora, la protagonista de **Casa de muñecas** de Henrik Ibsen, y muestra de que manera ella, después de abandonar a su marido, intenta insertarse infructuosamente en el sistema capitalista.

Para esta obra, el director eligió agregar previamente a su representación, la última media hora de **Casa de muñecas**. Estas escenas se le ofrecían al público mientras ingresaba a la sala desconcertado, pensando que había llegado tarde a la función. Luego, cuando el público ya estaba ubicado, se apagaban las luces, se cambiaba el decorado y se daba inicio a la pieza de Jelinek. Un acierto conceptual que permitía confrontar una y otra época y observar cuál era el tránsito que hacía Nora a través del tiempo y de qué manera el sistema capitalista terminaba devorándola, tan sólo porque se había atrevido, a finales del siglo XIX, a dejar a su esposo.

Para la obra de Federico García Lorca **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, un espectáculo que se representó en las bibliotecas del gobierno de la ciudad, el director trabajó nuevamente con Ingrid Pellucori y Horacio Peña. En ese caso sólo una mesa, dos sillas y varios instrumentos musicales, permitieron al dúo de intérpretes recrear el mundo poético del autor granadino. Sobre estos tres trabajos, el director se va a explayar en la nota que sigue. «El teatro se constituye en el espacio intermedio, entre el espacio del espectador y el del actor o de la escena. Yo prefiero denominarlo

espacio de la escena, no del actor», asegura Rubén Szuchmacher.

«Por lo tanto el espacio escénico es ese lugar que no es de nadie, ni de uno ni del otro. Si montara **Ariadna en Naxos** (libro de Hugo von Hofmannsthal y música de Richard Strauss) en una fábrica, su recepción sería muy distinta a representarla en el teatro Avenida o en el Colón. El espectáculo cambia de acuerdo a cuál sea el lugar del espectador, o el ámbito o edificio teatral en el que se realice. Por eso insisto en que espacio escénico es la totalidad. Mi concepto es diferente del que plantea la semiología, en la que el espacio escénico es sólo el espacio de la obra».

EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN

—Cuando hoy se habla de espacio total, este también aparece ligado a algunos conceptos que tienen que ver con las instalaciones plásticas.

—Es cierto. Pero al espacio hay que pensarlo históricamente. Cuando se analiza una tragedia griega es imposible separar ese análisis de la forma que tenía el espacio de representación en la antigua Grecia. Ese espacio es el que vuelve significativo al material. Ese espacio con dos ámbitos. El espacio escénico para mí, es la unión de esos dos lugares inevitables para construir el hecho teatral. No puedo analizar las características de lo escénico, sino analizo las características del ámbito en el que se ubica el espectador. Ese sería mi planteo.

El espacio en el que voy a inscribir una obra me lo señala el material, en el caso de que tenga libertad de acción respecto del lugar en el que se va a estrenar.

—¿Eso ocurrió con El siglo de oro del peronismo que transcurre simultáneamente en dos espacios. En la primera que se titula Comuni-



Escena de «Decadencia»

dad organizada, cuyos autores son Marcelo Bertuccio y vos, el espectador ve la intimidad de los camarines en donde los actores hilvanan sus intrigas, rumores, chismes; mientras que en el segundo, titulado Casa con dos puertas buena es de guardar de Pedro Calderón de la Barca, el público está ubicado en gradas a unos cuatro o cinco metros del escenario.

—Ese espectáculo dictó en qué tipo de lugar debía ser representado. A tal punto que terminé comprando un teatro, que desde hace unos meses se llama El Kafka espacio teatral, para poder hacerlo. Esa idea era imposible de llevar a la práctica en los espacios ya establecidos. Resultaba imposible por cuestiones físicas. ¿Dónde encontrar un lugar que me permitiera llevar a cabo dos escenas simultáneas? No sólo por lo arquitectónico sino por la disponibilidad de lugares. ¿Qué sala independiente, con tres o cuatro espectáculos por

fin de semana, podía guardar esas escenografías inmensas? Otro elemento importante a tener en cuenta, es el análisis profundo que es necesario hacer cuando el espacio ya está predeterminado. Cuando me llamaron para hacer **Galileo Galilei**, de Bertolt Brecht, en la Martín Coronado, o **Ifigenia en Aulide**, de Eurípides en la Casacuberta, las dos ubicadas en el Teatro San Martín, tuve que poner en práctica otro tipo de reflexión. Porque esas salas tienen una conformación, una historicidad y una arquitectura inmodificable.

Cuando me ocurre eso, a veces observo si es necesario cuestionar o no la relación de esa obra que voy a montar con el espacio. Siempre lo que me va a dictar qué espacio emplear, o cómo lo voy a trabajar, es el material por un lado, o la predeterminación de un espacio dado que no puede ser modificado. Es muy difícil modificar la Martín Coronado o la Casacuberta. Cuando monté **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido**

(estrenada en la sala Casacuberta del San Martín), el problema fue cómo resolver dieciocho escenas distintas adentro de un lugar que prácticamente no tiene desembarcos.

En ese tipo de montajes mi trabajo como director está totalmente ligado al equipo que me acompaña, que conforman el escenógrafo y vestuarista Jorge Ferrari y el iluminador Gonzalo Córdova. Entre los tres tratamos de pensar en la totalidad del espectáculo y qué es lo que se adecua mejor a ese material. Lo bueno es que no planteamos una estética predeterminada que intentamos imponer a cualquier material. El mismo material es el que determina cómo va a ser trabajado el espacio.

—Hablas del equipo que integrás con Jorge Ferrari y Gonzalo Córdova, esto quiere decir que cuando lees una obra dejás abierta una puerta para poder completar el espectáculo con ellos.

—Tengo una gran fidelidad con el equipo. Algunas veces también trabajé solo. Ocurrió con **La biblioteca de Babel** y **Amor de Don Perlimplím con Belisa en su jardín**. En ambos casos decidí apelar a mi formación de escenógrafo e iluminador y prescindir de los colaboradores, pero porque eran espectáculos en los que el espacio estaba ya determinado de antemano. En el caso de **La biblioteca de Babel**, de Jorge Luis Borges, el espacio era la misma biblioteca Miguel Cané, en donde había trabajado Borges y donde había escrito ese cuento.

EL ESPACIO DE LA MÚSICA

—¿Qué ocurre con el espacio en una ópera, donde la música es un elemento esencial?

—Se vuelve más complejo porque aparece una persona más que es el director de orquesta y, porque en una ópera, el lenguaje que regula al resto es el musical no el dramático. Por eso es necesario entender cómo funciona la música. Tengo a mi favor mi formación musical. Por



Escena de «Decadencia»

lo tanto no impongo lo teatral por fuera de la música. En **Ariadna...** además de trabajar con las palabras, las situaciones, valoricé mucho la música. Esa ópera es tan generosa en cuanto a los temas musicales, que se le debe dejar un lugar, para que se escuchen y el espectador pueda disfrutar mejor del espectáculo.

—Tu régie de Ariadna en Naxos fue elogiada por la crítica. ¿Cuál fue tu criterio de trabajo?

—Esta ópera surgió como un entremés de **El burgués gentilhombre** de Molière. Resulta que un compositor que escribió una obra seria llamada **Ariadna en Naxos** —en la que muestra el dolor de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos, creyendo en que va hacia la muerte, finalmente encuentra el amor en Baco—, se enfrenta a la situación de que su obra se realizará en el mismo evento en el que va a representarse una obra de la comedia del arte. El dueño de casa, el burgués gentilhombre que en la ópera de Strauss no aparece sino a través de un Mayordomo, decide que las dos se hagan al mismo tiempo. El resultado es una obra disparatada, en la que lo serio y lo cómico funcionan simultáneamente.

La obra transcurre en un salón en la Viena del siglo XVIII. Con Jorge Ferrari y Gonzalo Córdova decidimos ambientarla en el presente. La obra plantea la idea de lo imponderable, lo inesperado. Sucede en la vida, se piensa algo y acontece un hecho imprevisto, completamente distinto a lo que se había imaginado. Eso ocurre en el prólogo, donde el compositor cree que va a estrenar una obra y al final se la mezclan con otra. A veces alguien está convencido de que no va a conocer el amor y se termina enamorado. Lo mismo sucede en esta ópera. Ariadna cree que va a morir y termina enamorada.

—¿Por qué decidiste trasladar la obra al presente, utilizando teléfonos celulares o trajes modernos en escena?



Escena de «Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido»

—Resultaba más económico y le otorga más sentido a la propuesta. Genera una mayor teatralidad que si lograra intentar mostrar un siglo XVIII, que inevitablemente iba verse falso. Hacer reconstrucción de época es algo que en la Argentina es casi imposible, porque sería puro disfraz y eso me molesta. Si el montaje se hiciera en Europa, donde esa historicidad está presente, resultaría mucho más creíble. Para mí, el uso de elementos contemporáneos funciona mejor y esa toma de partido, fue calificada por la crítica como excelente.

—Los cantantes de ópera, con excepción de las nuevas generaciones, casi siempre muestran un determinado estatismo en el escenario. En cambio los actores crean cierta dinámica en ese espacio. ¿De qué manera unos y otros influyen en tu pensamiento a la hora de elegir un espacio, una escenografía?

—Siempre depende del material. Con Jorge Ferrari y con Gonzalo Córdova pensamos que una ópera como **Ariadna en Naxos** había que trabajarla a partir de la sustracción de elementos. A diferencia de la obra **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido** en la que

fue necesario imponer otras resoluciones, algo así como una saturación de elementos. Con mis colegas trabajamos buscando desarrollar un pensamiento estético que posibilite observar qué nos demanda la obra o la ópera a montar. Por supuesto que en todo análisis existe una gran subjetividad. El material en sí mismo no demanda nada, no es una persona. Se trata de hacer una lectura, un análisis del material, hasta que el mismo material pueda respondernos qué necesita, que genere su propia autonomía. Mis espectáculos tienen una característica desde el punto de vista formal: cuando se los observa parece que esa estética que elegimos, fuera la única manera en que podían ser representados. Ocurrió, por ejemplo, con **Galileo Galilei**. Mis espectáculos crean esa ilusión. Es como si encontráramos la forma eficaz de cómo tiene que ser puesto ese espectáculo.

—¿Cómo llegaste a encontrar esa «forma eficaz» en El siglo de oro del peronismo?

—A través de las oposiciones: lo alto, lo bajo, el lenguaje elaborado, el banal. **Comunidad organizada** fue armada sobre la banalidad del lenguaje y la primera fila de espectadores está prácticamente dentro de la



escena, en el nivel del piso, igual que los actores. En cambio si se analiza **Casa con dos puertas buena es de guardar**, de Calderón, el espectador está ubicado a unos cuatro o cinco metros de los actores. En la de Calderón, como es una pieza culturalmente más lejana, el público fue ubicado a una distancia diferente de como se encontraba en **Comunidad organizada**, que se refiere a la historia más cercana casi de una manera promiscua. Es un espacio del secreto, el rumor, el chisme. El espectador de la primera fila casi es tocado por los vestidos de las actrices, eso señala que esta historia es parte del espectador. En la de Calderón, el alejamiento histórico se refleja en el espacio.

EL LUGAR DEL ACTOR

—¿De qué manera el estilo de actuación influye en la elección del espacio?

—El actor es parte de un espectáculo, por lo tanto de una estructura mayor. Antes de ponerme a trabajar con el actor intento tener claro cuál va a ser el espacio en el que se va a mover. Necesito que el actor entienda en qué espacio está ubicado. A veces tuve problemas con ciertos actores que creen que todo espacio demanda una verdad naturalista. Cuando eso ocurre tengo ganas de decirle al actor «¿por qué no te das vuelta y mirás la escenografía en la que estás ubicado?, eso te va a indicar cómo tenés que actuar». En **El siglo de oro del peronismo** eso está muy claro. En **Comunidad organizada** los actores tienen que trabajar de una manera naturalista, realista,

casi hiperrealista. Luego cruzan una zona neutra y aparecen en el lugar en el que se desarrolla la obra de Calderón, en la que el estilo es distinto.

Para poder trabajar así, se necesitan actores dispuestos a no presionar con una única manera de actuación. Actores que estén dispuestos a pegar saltos imaginarios. Los prejuicios en el actor resultan fatales, porque piden determinados tipos de cosas que terminan destruyendo los espacios. Lo que le da sentido a la totalidad de una obra es el espacio.

—¿Cómo llegaste a sintetizar que el espacio para representar Decadencia, de Steven Berkoff, fuera una especie de pasarela, en la que el público, como en un desfile de modas, estaba ubicado a un lado y otro de ese «corredor» por el que se desplazaban los actores?

—Tuvo que ver con una casualidad y eso es algo que uno lo puede tomar o desechar. El primer día de ensayo de **Decadencia** en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, encontramos que el espectáculo anterior había sido montado con un frente doble, los espectadores estaban ubicados a ambos lados del lugar en el que se movían los actores. La Cunill es una sala que se puede modificar y podía haber pedido que modificaran el espacio, sin embargo no lo hice. Me quedé observando y me dije «está bien» pero hagamos aún más largo ese espacio. Así apareció la imagen de una pasarela. En los '90, cuando fue estrenada la pieza, en plena etapa menemista, la pasarela era algo que tenía mucho que

ver con ese tipo de gobierno. La idea de ese espacio escénico de cuatro metros de ancho por diecisiete de largo, resultaba interesante. Fue gracioso lo que ocurría con el público porque la gente entraba, veía una banqueta en uno de los extremos y trataba de sentarse lo más cerca de ese extremo, pensando que ahí iba a suceder la escena. Lo que en verdad ocurría es que a lo largo de la obra los actores se iban desplazando por esa pasarela. La puesta de **Decadencia** tenía una lógica espacial estricta. Los personajes de los ricos siempre estaban en relación octogonal, en cambio los otros, la pareja de la nueva rica y su amante pobre, siempre en diagonal. Eso resultaba no evidente para el público, pero generaba tensiones visuales que devenían conceptuales. La idea de pasarela funcionaba porque dentro de la obra hay una escena en la que Helen, la mujer aristocrática, habla de la ropa y eso venía bien para sugerir un desfile de modelos.

–Elegir una pasarela como síntesis para Decadencia, de Steven Berkoff, coincidía con lo que el autor quería decir y también con un momento histórico de la Argentina. ¿Es importante para vos reflejar en tu puesta en escena aspectos sociales, políticos, o ideológicos de ese presente en el que estrenás una obra?

–Sí, siempre. Hay materiales que son más permeables a este tipo de lecturas. Siempre intento que haya un campo de ficción política en lo que hago. Creo que uno de mis grandes trabajos con relación al

espacio, es **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, en la que sólo había una mesa y dos taburetes. Porque lo que estaba en discusión era cómo hacer un espectáculo que, lo sabíamos de entrada, tenía que circular por espacios no teatrales. Por lo tanto tenía que ser un espacio que se autoabasteciera y que no fuera vivido como algo degradado de acuerdo al lugar en que se representara. La manera de no alterar ese espacio era generando una estructura estable. De esa manera el espectáculo podía funcionar en la Biblioteca Güiraldes, en la que se estrenó; la Miguel Cané, en la biblioteca de Villa Lugano, o en la sala Casacuberta del San Martín. Es un espectáculo en el que los actores jamás se paran, porque hacerlo significa develar el espacio real. Los actores llegaban, saludaban como si fuesen músicos y se sentaban y hasta que no terminaba la obra no se paraban. Hice un trabajo centrípeto. El espacio era hacia adentro. Tenía que ver con una reflexión política: romper la costumbre de que cuando un espectáculo sale del centro y va hacia la periferia se degrada. La preocupación fue cómo lograr que eso no sucediera.

En esa obra, Federico García Lorca detalla los lugares en los que transcurre cada escena: en una casa, un balcón, el dormitorio, etcétera. Resolví esos cambios haciendo que los actores dijeran las didascalías. En un momento, el texto de García Lorca dice: «Por la ventana pasa una bandada de pájaros negros de papel». Si se pone eso en escena resultará seguramente algo horrible. En cambio escuchar



Escenas de «El siglo de oro del peronismo»

esa frase es maravilloso. Traté de que la entidad poética fuera creíble. Eran dos actores vestidos de negro, con una mesa llena de instrumentos musicales, actuando los textos y produciendo sonidos. De esta manera el público «veía» todo, es decir que podía dejarse llevar por su imaginación. El trabajo sobre la música permitía que la palabra generara el espacio. No había necesidad de ilustrar nada.

NUEVAS DRAMATURGIAS

—Cambiando de tema ¿cómo ves el tratamiento del espacio en los nuevos dramaturgos argentinos? Hace varios años atrás, por ejemplo, Javier Daulte y Gabriela Izcovich dieron a conocer Faros de color. Esa pieza estrenada en Espacio Callejón exploró cada uno de los rincones de la sala, inclusive el espacio aéreo.

—En general los nuevos dramaturgos tienen poca relación con el tema del espacio. Eso es evidente en como esa generación no ha generado espacios propios como pudo haber sido la generación del teatro independiente histórico, el de los años '30 y '40 o la del movimiento teatral de los '80, que debió inventar espacios para sus espectáculos, tales como el Parakultural, Mediomundo Varieté, el café Einstein, etc. Su preocupación por lo textual no los ha llevado a pensar el espacio. En general, suelen usar los espacios ya establecidos por artistas de otras generaciones. Por ejemplo, el hecho que actualmente muchos de los espectáculos de la llamada nueva dramaturgia se hagan en el Teatro

del Pueblo marca esa relación no significada con el tema del espacio. Porque el espacio no es sólo el escenario, como decíamos antes, sino también todo el edificio teatral, que aparte de sus condiciones físicas, arquitectónicas, es también lo que comunica ideológicamente. La nueva dramaturgia no supo o no pudo generar esos nuevos espacios y eso es evidente en la producción escénica. Muy buenas obras que no supieron *inventar* sus propios espacios. Estas obras se «acomodan» en los espacios existentes tanto oficiales como privados y no los modifican, porque son absorbidos por ellos. Además hay muy poca reflexión sobre la problemática de lo visual.

—¿Cuál es el primer concepto que les proponés poner en práctica a tus alumnos, en la cátedra que dictas en el IUNA?

—Les propongo que cuando el disparador del trabajo es un texto, tienen que poder descubrir cuál es el espacio que esa obra requiere. Ese espacio no es el que está marcado por la didascalia que pone el autor, en el caso de que haya didascalia. Es algo que surge del puro lenguaje y de su historicidad y de su relación con la contemporaneidad. Cómo eso puede ser percibido por un espectador de hoy, es muy complejo de explicar y excede el marco de esta nota. En general los artistas más jóvenes tienden a leer las obras en un sentido directo o a leer cualquier cosa en un texto, es decir a no «leer» eficazmente, y a no manejar todas las elementos y variables que contiene el espacio de lo visual. Y eso provoca que aun



Escena de «Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido»

habiendo buenos actores, buenos textos, muchos espectáculos sean poco interesantes, porque la problemática espacial-visual no está elaborada a la misma altura que los demás elementos. Muchos creen que en el teatro con buenos actores basta, con demostrar sistemas de actuación es suficiente, pero esto no es así. El teatro, cualquier forma de teatro, es también una aventura plástica que incluye todo aquello que ven nuestros ojos, y también todo aquello que involucra la percepción del espacio, es decir, nuestra presencia en la sociedad.

