

## La escenografía generadora de dramaturgia

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Pía Drugueri (\*)

**Resumen:** Pensar, diseñar y realizar una escenografía no es ponerle objetos a un espacio, ni darle el marco espacio-temporal a una obra, sino dar una mirada que se tiene sobre el mundo y sobre la obra. Pensar la escenografía como un elemento de lo particular, el objeto-escenografía como aporte exclusivo, que existe solo en ese instante que es el teatro. La escenografía es, en tanto y en cuanto, los actores la habitan, la transitan y la experimentan. Pero además, es para el público, al igual que toda la experiencia teatral, desde ahí, podemos hablar de escenografía como generadora de dramaturgia.

**Palabras clave:** Escenografía – diseño – investigación – espacio – objeto - escenografía – escenógrafo – dirección – espacio – tiempo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 237]

El sentido de este estudio inicial es pensar y comparar algunos lineamientos para abordar a la escenografía como un elemento característico particular y generador de lenguaje, y por lo tanto, de dramaturgia; para pensar a la escenografía no como una especialidad aislada, sino como parte esencial y constitutiva de una totalidad que es *el hecho escénico*. Esta reflexión, lejos de ser una idea cerrada y totalizadora sobre la escenografía, intentará ser generadora de otras reflexiones sobre el quehacer del/a escenógrafo/a. Pensar y reflexionar sobre el quehacer escenográfico está en las antípodas de querer hacer una teoría de la misma, o de la puesta en escena, ni un tratado de técnica escenográfica. Para pensar esto, tomo como punto de partida a Peter Brook: “Un hombre camina por un espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” o a Jost Feral con su concepto de *teatralidad* entendemos que para que haya teatro o hecho escénico, tiene que haber “alguien que dice, alguien que mira y un espacio (vacío o no). Si hay espacio, hay escenografía.” Para decir esto, tomo a Alain Badiou: “Siempre hay escenografía. Un anfiteatro despojado, tan solo rodeado de público, convierte en decorado a ese mismo público...”

La escenografía en general es pensada de manera instrumental, y no como un elemento particular. Hay por supuesto estudios que no puedo dejar de nombrar que van en ese sentido, como el aporte de Gastón Breyer por ejemplo y que tomo como puntapié para esta reflexión. Entonces, parto de la idea que pensar, diseñar y realizar una escenografía no es ponerle objetos a un espacio, no es darle el marco espacio-temporal a una obra de teatro, ni aportar elementos para que un texto se entienda o se interprete, sino que es dar una mirada que se tiene sobre el mundo y sobre esa obra.

Parece una discusión saldada, pero lejos de eso, todavía vemos que se concibe, se piensa, se estudia y se enseña la escenografía como un *conjunto de elementos para ambientar o decorar una escena o un texto*. Digo que parece una discusión saldada porque hay aportes teóricos como el de Breyer, Francisco Javier, y otros que explican largamente la renovación del espacio, que explican cómo la Escenografía (con E mayúscula) nace cuando se deja de hablar de *telones pintados, trastos, utilería*, etc. y sin embargo, seguimos testarudamente entendiéndola

de esa manera. ¿Por qué? Yo creo que es porque la seguimos pensando instrumentalmente.

Pensemos a la escenografía como un elemento de lo particular, el *objeto-escenografía* como parte exclusiva, por eso particular, que existe solo en ese instante, en ese *tiempo artificial* (en palabras de Badiou) que es el teatro, pero es también el tiempo de la escenografía (y por lo tanto, también del espacio). Es un montaje temporal, porque acontece solo esa noche/ese día de la representación. La escenografía es, en tanto y en cuanto, los actores la habitan, la transitan y la experimentan. Entonces, la escenografía, existe solo en el instante de la actuación, en la representación, donde se encuentran la eternidad y el instante. No es el texto precedente, ni es el actor, ni el espacio ni ninguno de los elementos que lo conforman, sino ese acontecimiento que sucede con todos los elementos, en ese instante.

Tiempo y espacio, como sabemos, no pueden existir por separado, y por eso que la escenografía, o el objeto-escenografía ES en cuanto hay representación, existe solo en ese instante, en cuanto los/a actores la experimentan. El concepto de la escenografía conlleva la composición de un tiempo, y junto con los otros elementos en escena, son las materias de ese tiempo. Es un rasgo que tiene que ver con la experiencia, con la dimensión experimental del teatro (y para nosotros, por lo tanto, del objeto-escenografía). Por eso creo que es importante entender la escenografía más allá de los objetos concretos que la conforman, más allá de los trastos, la utilería, los telones, el ciclorama, etc. Y empezar a pensarla como una *posibilidad de la imaginación* (en palabras de Gastón Breyer) y como un elemento fundante de lo escénico. La escenografía es entonces (o debería ser) una indagación.

Para ampliar un poco esta idea, voy a dar tres ejemplos o mejor dicho, tres formas de abordar la escenografía. Por supuesto, no hay una forma (ni tres) de trabajo, pero voy a hacer un recorte de tres posibilidades, partiendo de vínculo entre:

Director/a  
escenógrafo/a  
objeto escenografía

Para poder hacer una reflexión sobre las formas de trabajo, propongo esta tríada, que presenta entonces tres formas distintas de *encarar la cosa*.

La primera es cuando es el/la director/a el que propone *cómo es la escenografía*: donde en el primero el/la director/a tiene una idea o una intuición, muchas de las veces, incluso, ya *sabe* lo que quiere y el/la escenógrafo/a se transforma en un técnico que le da forma a esa idea. Emplea una técnica específica para darle forma.

Así, por ejemplo, el director nos envía un texto, o nos encontramos a hablar sobre la obra para la que nos convoca y nos dice: *Yo quiero un rancho* por ej. (objeto-escenografía concreto), incluso nos manda fotos de referencia, nos nombra películas, nos cuenta anécdotas, toda una serie de elementos que conforman el bagaje de imaginaria y su conocimiento. A veces nos habla del color, de la textura, ¡del olor de ese espacio!

En este caso, entonces, como dije, el/la escenógrafo/a se transforma en un/a técnico/a, en alguien que posee un *saber específico* que va a poner en marcha para darle forma a esa idea del director, es la persona encargada de *traducir* las necesidades del/a director/a, del texto e incluso de los/as actores.

El segundo caso es cuando es el/la escenógrafo/a quién propone *cómo es la escenografía*. Suele pasar que el/la director/a convoca al/a escenógrafo/a porque *no tengo idea donde transcurre*. Si, pasa muchas veces o incluso el/a director/a propone un espacio, una escenografía pero el/la escenógrafo/a luego de leer la obra, de ver un ensayo, hace un planteo original. Es el momento en el que el/la escenógrafo/a se convierte en un diseñador de espacios o de escenografía. Genera un espacio como hipótesis inicial de trabajo tanto para el/la director/a como para los/as actores. Plantea, propone y resuelve el esquema del espacio y la escenografía, ya que la teoría del diseño introduce un orden que se aplica al escenario, un método al servicio de la escena. En este punto estamos en la cara inversa de la propuesta anterior (el/la escenógrafo/a como técnico/a), pienso que son dos caras de la misma moneda.

Y el tercer caso es cuando *ninguno de los/as dos propone a priori* nada, y comienzan un trabajo de investigación conjunto. Yo lo llamo el/la escenógrafo/a como *investigador*. Tanto director/a como escenógrafo/a parten de la nada, por llamar de alguna manera a la disposición a investigar. No existe tal nada, pero así voy a llamar a ese tiempo/lugar donde todo puede ser. Donde la escenografía o el hecho escénico tienen una existencia posible sin estar determinado a priori. Así, el/la escenógrafo/a no es un/a experto/a técnico/a sino alguien que prueba trabajar en el proceso creativo. Para eso es necesario que el escenógrafo esté presente desde el inicio del proceso, aportando su mirada del espacio, de la obra y como dije, del mundo. Porque la escenografía es una indagación y el proceso del diseño debería ser eso.

Si tomamos el legado de Gastón Breyer y pensamos el hecho escénico como elemento fundante del quehacer escenográfico, y no el texto, podemos pensar que hacer una escenografía, es indagar sobre el espacio a partir de lo que pasa en él (en los ensayos con los actores, con el director, etc.) es darle lugar a las percepciones, a las sensaciones de

lo que allí sucede. Y la escenografía se convierte entonces en campo de conocimiento, en una forma de conocer y configurar el mundo, y por supuesto la obra. No se trata de generar una estética, ya que el/la escenógrafo/a genera espacialidad y luego aparece la estética.

Entonces el/la escenógrafo/a como vemos, no es solo un/a experto/a técnico/a, sino alguien que prueba trabajar en el proceso creativo, configurándose como técnico/a, diseñador/a e investigador.

El soporte con el que trabaja es el escenario, un espacio existente. El soporte siempre impone sus propios códigos y leyes porque impone sus posibilidades y sus límites. En ese espacio se puede hacer todo lo que es posible hacer sobre ese espacio, para ello es necesario ser un/a técnico/a que conoce esas posibilidades y puede darle forma, como un ceramista trabaja la arcilla, el/la escenógrafo/a trabaja el espacio. Si el/la escenógrafo/a trabaja como un investigador, todo es posibilidad. Porque el trabajo desde la investigación, le da sentido al trabajo: se enfrenta al problema que plantea la escena y con el dominio de la técnica, lo enfrenta.

Estas cuestiones me hacen reflexionar sobre la técnica escenográfica, que no debería ser un fin en sí mismo (el/la escenógrafo/a resuelve mediante la técnica el pedido del/a director/a, del texto, etc.) sino la técnica debería estar puesta al servicio de la investigación en el espacio y en la escena. En el proceso de producción entonces, están integrados el pensar y el sentir. En el proceso de investigación, el/la escenógrafo/a pone en juego sus conocimientos y su técnica, y aprende, porque cada proceso es nuevo y cada investigación necesariamente pone en juego esos conocimientos. Aprender de las cosas (de la materia, de la escena, del equipo, etc.) requiere preocuparse por las cualidades, de la materialidad de las cosas, pero también de los procesos de elaboración. Aprender y poner en juego los conocimientos, y ponerlos al servicio de la investigación en escena, habilita para imaginar categorías más amplias, habilita a encontrar nuevas respuestas a los problemas de la escena. Tomando nuevamente a Gastón Breyer, el/la escenógrafo/a debe estar abierto a los sentidos, para investigar agregar yo dónde se encuentra el potencial espacial de la escena y cómo se organiza este.

Para pensar el trabajo del/la escenógrafo/a como investigador, parto de conceptos de Richar Sennet, quién en su libro "El artesano" piensa como mejorar la materialidad de la vida, haciéndola más humana, a partir de la mejor comprensión de la producción de las cosas. El habla sobre la artesanía, que es la habilidad de hacer las cosas bien, cuestión que atañe a la técnica, pero entendida más como asunto cultural que como procedimiento irreflexivo. Por eso, lo tomo para pensar la técnica de la escenografía, como espacio de reflexión e investigación sobre la escena, y no como una técnica dura puesta al servicio de la misma.

Artesanía, dice Sennet,

(...) designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado...se centra en patrones objetivos, en la cosa en sí misma."

Entonces, la escenografía como camino de investigación, se puede pensar a través de estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular, porque la investigación requiere un diálogo entre la práctica concreta y la reflexión. Así, los procesos imaginativos nos capacitan para mejorar la producción de las cosas. El buen artesano dice Sennet “emplea soluciones para develar un territorio nuevo” porque en el pensamiento del artesano, la solución y el descubrimiento de problemas están íntimamente relacionados y es por ello que, como un investigador, se pregunta *por qué* y *cómo* acerca de cualquier proyecto.

A modo de conclusión de esta inicial reflexión, pienso que en definitiva, se trata de cómo se plantea el trabajo el/la escenógrafo/a, si se ubica en el lugar de técnico/a, de diseñador/a o de investigador/a. Como ya dije, pienso que el lugar de la técnica y el diseño, son dos caras de la misma moneda. En cambio, el lugar de la investigación, es el lugar de las preguntas, de la indagación, el lugar donde no todo está predeterminado o pensado de antemano, sino el lugar donde todo puede pasar, el lugar de la posibilidad. Unir la reflexión sobre el espacio, con la misma práctica sobre él. Vuelvo al inicio y digo: pensar, diseñar y realizar una escenografía no es ponerle objetos a un espacio, no es darle el marco espacio-temporal a una obra de teatro, ni aportar elementos para que un texto se entienda o se interprete, sino que es dar una mirada que se tiene sobre el mundo y sobre esa obra. Y esa mirada está basada en una reflexión profunda sobre la escena, sobre la obra, sobre el mundo.

Por lo tanto, este pensamiento sobre el modo de trabajo del/a escenógrafo/a es una reflexión sobre cómo puede anclarse en la realidad de la escena. Porque el/la escenógrafo/a, está siempre, reflexionando sobre la escena. Cuando piensa, cuando estudia, cuando prueba e investiga siempre lo hace desde el espacio, hacia la escena.

#### Referencias Bibliográficas

Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*. Ciudad autónoma de Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.

Breyer, G. (2005). *La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico*. (1a ed. 1A reimp.) Buenos Aires. Infinito

Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona. Ediciones Península

Feral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires. Ediciones Nueva generación.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona. Anagrama. Colección argumentos.

**Abstract:** Thinking, designing and performing a set design is not to place objects in a space, nor to give the space-time framework to a work, but to give a look that one has about the world and the work. Think of the scenery as an element of the particular, the object-scenery as an exclusive contribution, which exists only at that moment that is the theater. The scenery is, as long as the actors inhabit it, transit it and experience it. But in addition, it is for the public, like the whole theatrical experience, from there, we can talk about scenery as a dramaturgy generator.

**Keywords:** Scenography - design - research - space - object-scenography - set designer - direction - space - time

**Resumo:** Pensar, projetar e executar uma cenografia não é colocar objetos em um espaço, nem dar a estrutura espaço-tempo a uma obra, mas dar uma olhada no mundo e na obra. Pense no cenário como um elemento do particular, no objeto-cenário como uma contribuição exclusiva, que existe apenas naquele momento que é o teatro. O cenário é, enquanto os atores o habitarem, transitarem e experimentarem. Além disso, é para o público, como toda a experiência teatral, a partir daí, podemos falar sobre o cenário como gerador de dramaturgia.

**Palavras chave:** Cenografia - projeto - pesquisa - espaço - objeto - cenografia - cenário - direção - espaço - tempo

(\*) **Pía Drugueri:** Escenógrafa. Vestuarista. Directora de Arte. Ambientadora. Maestranda en Teatro, Mención en Diseño Escénico (UNICEN). Licenciatura en Escenografía (IUNA). Profesorado de Arte en Artes Visuales (IUNA).

## La matriz popular en los medios y la tecnopolítica: El caso Gran Cuñado en el programa Showmatch

Silvio Adrián Frutos (\*)

**Resumen:** En el marco del 6° Congreso de “Tendencias Escénicas” y 1° Congreso de “Tendencias Audiovisuales”, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, tuve la oportunidad de exponer –en la Comisión de Debate y Reflexión “Creatividad y Capacitación”– este trabajo de investigación en Comunicación Social, enmarcado en el método fenomenológico, cuya autoría comparto con Héctor Rojas Siemsen y que tiene como propósito analizar la matriz popular –en formato de humor– dentro de un programa de entretenimientos. Considerando indagar de qué hablamos cuando hablamos de lo “popular”, pusimos como Caso Testigo el sketch “Gran Cuñado” –del programa de televisión ShowMatch– emitido durante el Ciclo 2009. En torno a esto, y para la publicación anual del Congreso, voy a compartir una serie de reflexiones.

Fecha de recepción: julio 2019  
Fecha de aceptación: septiembre 2019  
Versión final: noviembre 2019