

modelado del espacio con las paredes de la mansión. Lo que esto genera es un extrañamiento de la forma. También puede haber contraste de disciplinas, por ejemplo la intensidad de la luz con la agrupación de actores. Por ejemplo, la voz de un actor concentrada en un espacio extendido.

9. Transgredir es reconocer e invertir. Si no se puede reconocer aquello a lo que se va a desobedecer, el mecanismo no funciona, no se puede operar en la transgresión. La destrucción del lenguaje debe darse por articulaciones radicales al sentido. Lo opuesto dialoga y multiplica.

10. El discurso poético escenográfico es también relato. Se interviene sobre el modelo del relato, no sobre el relato en sí. La idea es que el objeto escenográfico interviene sobre el concepto del relato, alterándola.

El Espacio en escenografía

1. El espacio es un objeto de comunicación, posee una existencia cotidiana. Una plaza es una plaza y no otra. Cada espacio tiene una identidad que lo singulariza, es su carácter lo que reconocemos como tal y de lo que nos vamos a valer a la hora de generar signo en escena.

2. El espacio no es forzosamente el modo de existencia del lenguaje escenográfico. No podríamos concebir lenguaje sin cuerpo (escenografía).

3. El espacio escenográfico propone preguntas y no las debe responder. Cuando las preguntas son verdaderas, se vuelve consciente en su argumento y en tanto discurso poético.

4. La escenografía no es más que un espacio alterado. Las variables que elija para hacer ésta alteración son las que generan un lenguaje plástico-teatral y una posición política.

5. La escenografía es política. Nadie puede trabajar el espacio poético y la escenografía sin tomar partido. Incluso cuando se elija no tomarlo, eso en sí mismo es una posición política.

6. La materia vuelta signo es lo que produce sentido en nosotros. Cumple la función de informar, representar, sorprender, conmover.

7. Para que haya signo es necesario que haya marca. De otro modo el trabajo escenográfico se vuelve representativo, icónico e ilustrativo.

8. La lectura escenográfica es siempre contemporánea. Es importante que la lectura esté actualizada, comprometida con la época que nos toca vivir.

9. La escenografía debe ser verosímil. No en el sentido

realista, sino creíble en el sentido dramático. El espectador debe poder concebir que ahí sucede lo que sucede. Para tal fin, la dramaturgia tiene que estar en consonancia con la escenografía, así como con el resto de las disciplinas que componen la obra.

10. En ella prima el poder de autenticación, sobre la fidelidad representativa e ilustrativa. Esta fidelidad no debería ser histórica (que represente una época, un estilo, un año) sino que sería una fidelidad hacia la función dramática. Allí está el devenir de la acción.

11. El nuevo ente escenográfico tiene un lenguaje poético ficcional. Sus referencias generan el orden fundamental de la escenografía.

12. Clasificar el espacio es una circunstancia concreta, invadida, fecundada hacia el mundo de los objetos, combinando los signos plástico-teatrales, que le permiten acceder a un lenguaje poético. No se trata sólo de darle una jerarquía (social, plástica, política, estética) al espacio, sino de ser consciente que la familia de objetos que la componen genera ese código al que nos remitimos.

13. El detalle en el espacio funciona como acento en la escenografía. Puede ser de apariencia secundaria, pero ofrece algo más que un complemento de información, genera un ritmo, la vuelve dinámica.

Abstract: To think that the scenery must represent an architectural or decorative space creates a certain ambiguity linked to the concept of theatrical work. The belief of the scenery as an element that describes the work, which plays a role of a narrative is an atrophy, a bad way of scenery. He says nothing, becomes a decorative element that exerts depth of expression.

Keywords: Aesthetics - Visual Communication - Set Design

Resumo: Esta exposição realizou-se para contribuir a esclarecer o que significa estética em cenografia como regime de funcionamento da arte e como matriz discursiva. Além disso, para discernir os objetos estéticos do resto das coisas. E para expor as principais teorias estéticas atuais e sua capacidade para explicar esta evolução da arte. Articular as poéticas estéticas com as tramas sociais ou políticas.

Palavras chaves : Estética - Comunicação Visual - Cenografia

^(*) **Norberto Laino:** Artista plástico y escenógrafo.

La commedia del pensamiento.

Silvio Lang ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: La experiencia de la incertidumbre se ha inscripto en nuestras pulsaciones. Lo que hace agua es la manía totalizadora. No todo lo que hay en escena pertenece al escenario. Hay partes de la puesta en escena fuera de programación. Lo que casi ni cuenta, o tiene una intensidad menor, puede darle un revés a la situación. Si hay un desfase en la ficción preestablecida es factible que suceda cualquier cosa. Lo “cualquiera”, entonces comienza a ser tomado en consideración para la puesta en escena.

Palabras clave: dramaturgia - improvisación - puesta en escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 160]

Muerte y transfiguración del director

Luego del vacío que el mundo le hizo a Dios, de que la política le marcara la cancha al Estado, de la escabullida femenina al cuento del macho, y de la caída de careta de las democracias parlamentarias: *sin embargo, hay directores*. ¿Qué es un director escénico después de estas catástrofes mundiales? ¿Cuál es su lugar en las configuraciones escénicas del siglo XXI?

La experiencia de la incertidumbre se ha inscripto en nuestras pulsaciones. Lo que hace agua es la manía totalizadora. No todo lo que hay en escena pertenece al escenario. Hay partes de la puesta en escena fuera de programación. Lo que casi ni cuenta, o tiene una intensidad menor, puede darle un revés a la situación. Si hay un desfase en la ficción preestablecida es factible que suceda cualquier cosa. Lo “cualquiera”, entonces comienza a ser tomado en consideración para la puesta en escena.

El hecho de tener que estar en posición de organizar lo inminente nos desafía a repensar el “campo de ensayo crítico”. Los recursos de análisis y composición de nuestras puestas en escena tendrán que actualizarse y reformularse cada vez. En cada obra. Una por una. Los recursos usados en la obra anterior, en la siguiente, probablemente, ya no sean adecuados y haya que prescindir de ellos o reformularlos.

Sin embargo, hay organización -junturas, duraciones, recurrencias, etc.- y el pensamiento crítico se hace practicable. Ya no como juicio de valor, sino como reconocimiento de las condiciones que abren la experiencia a lo que en ella puede advenir. La puesta en escena es una apuesta del pensamiento que, en su ignorancia de lo inminente, expone la catástrofe de lo ya sabido. Y es, entonces, que arriesga nuevas ideas materiales.

La catástrofe aquí hay que entenderla como en el antiguo teatro griego, tanto para la comedia como para la tragedia, con el signo de un “golpe teatral” del azar al relato, que cambia el curso de la acción dramática y afirma un desenlace inesperado. Allí donde no se sabe muy bien qué pasó, se inventa lo que puede ser. Este trabajo de nombrar el porvenir, el surgimiento de una posibilidad y la verificación de sus consecuencias, es el ejercicio estético de la invención. La dirección es una pasión literaria que hace existir la experiencia del surgimiento de un mundo en el impasse de la escena.

Dirigir el azar

Dirigir es hilván-acción de las consecuencias que desenlaza lo que irrumpe y rasga lo establecido de una escena. Hasta el día de hoy se cree que dirigir es reproducir un suceso con agonistas y extras que tienen que representarlo una y otra vez con el costo de liquidar la experiencia; los modos de sentir y pensar que en ella se arriesgan cada vez. Toda una (anti)política de privar a la escena de sus (in)surgencias. Pero no, ninguna puesta abolirá jamás el azar. Como tampoco hay teoría sin al-

guna incoherencia, ni ficción social que dure, ni verdad existencial que no se sature y haya que reinventarlas.

Dirigir es asistir la escena en su experiencia: hacerse visible y testimoniar hechos transformadores. Habría que reducir al mínimo esas maniobras de los constructivistas puritanos de la escena que hacen que todo siga igual mediante guiones de acciones compulsivas, marcaciones obsesivas, intencionalidades perversas, mesas de lecturas depresivas, memorias emotivas anestésicas y toda una sarta de artimañas psico-profilácticas de la experiencia, que funcionan como prótesis de los furores del cuerpo. (A más de un siglo de Artaud estas pestes se siguen encubando como zombis en las “nuevas dramaturgias”...). O peor, canallas que maldicen el teatro y parodian a los impedidos del mundo hiper-consumista que como idiotas sociales restauran.

La experiencia de la escena se la encuentra en aquel elemento que no se sabe si pertenece o no a ella pero se hace visible: un accidente sin precedentes, una emoción experimental, un pensamiento fugaz y novísimo, un momento inesperado y azaroso. En fin, lo que se tilde muchas veces de una equivocación de los actores. Un sentido que se gesta en lo que irrumpe como un fuera-de-sentido. Donde hay una equivocación existe la posibilidad de una evocación de otra cosa. Advenimiento que marca la fecha de vencimiento de lo que ya es.

La dirección no se dirige a una situación: apunta al azar de los encuentros que ponen en peligro la situación. ¿En peligro de qué? De participar de otra escena. Hacer consistir un mundo allí, en la escena rota, es una labor de ficcionalización.

La dirección es la intervención decidida de una verdad acaecida. Allí donde hago consistir un mundo -el sentido abierto de un mundo- compongo una verdad en escena. “Una verdad se inventa/con suma precisión/ y la labor inmensa de la imaginación”, canta Juana Molina. ¿Pero qué es aquí una verdad? Es la intervención del pensamiento ante un hecho -una catástrofe- que cambia la historia de un mundo.

Pensar la catástrofe

Como el azar existe cualquier pretensión de guión será siempre inconsistente. Sólo el pensamiento como intervención de una verdad localiza el agujón de una catástrofe del azar que fuerza el cambio de un mundo:

El pensamiento palpa el mundo
como un tacto suplente.
O tal vez, titular.
Las cosas se tocan recién cuando se piensan.
Pensar el mundo es alcanzarlo.

Trabajo hercúleo del pensamiento por una nueva comedia. No un pensamiento que establezca juicios, sino que considere las posibilidades de cambio que se juegan en una situación que nos resulta saturante. Para ello,

el pensamiento se vale de condiciones. Son, ni más ni menos, que los materiales y sentidos con los que trabajaremos para forzar el deseo de otra escena. Hay deseo cuando en una situación que está saturada para nosotros hay algo que la excede. Allí donde discernimos ese punto de exceso que no sabemos muy bien qué es, pero que nos conmociona, habría que escuchar la solicitud a pensar y actuar de una manera inédita. El exceso nos fuerza a decidir las condiciones para pensarlo.

En el teatro, las condiciones podrían ser lo que en la antigua *commedia dell'arte* italiana se presentaba como un fondo limitado de figuras -personajes tipos- y situaciones para que los actores y las actrices improvisen a partir del encuentro con cada público. En una indagación escénica contemporánea las condiciones para desatar los efectos de una catástrofe teatral (in)forman usos del lenguaje (nuevos discursos y sentidos), y usos del cuerpo (nuevas éticas y afectividades). Es así como las condiciones que establecemos para cada indagación son informaciones que generan diferencias y hacen posible una manera singular de hacerse visible y de testimoniar. La creación de una obra escénica tiene que ver con elegir las condiciones adecuadas que hacen posible pensar los efectos de determinada experiencia sensible y transformadora. Las significaciones que se elaboran surgen de asociaciones inéditas entre las informaciones que movilizan tales condiciones. Hacer/ver una obra, es un trabajo corporal del pensamiento. De lo que moviliza al pensamiento. Como mínimo, la fuerza genérica de nombrar una escena que nos fija e invisibiliza nuestra emoción in(surgente) de un pensamiento es una acción de sabotaje.

Establecer las condiciones será organizarse para hacer efectivo ese pensamiento novísimo. Sin condiciones de pensamiento no hay manera de efectivizar el cambio y reinventar la experiencia. El pensamiento no es tanto una reproducción de saberes sino una irrupción diciénte del cuerpo. Hay una experiencia en el cuerpo, un acontecer que me hace hablar así. Cada cual habla desde su pasión. Ningún ser hablante puede escindirse totalmente de su núcleo subjetivo de afectividad. Escindir el pensamiento del propio padecimiento es institucionalizar la desdicha; higienizar de emoción y significado nuestras palabras y nuestras historias. Sería una ética puritana que acarrea una política imperialista.

Sin embargo, verbalizar lo que acontece a mi cuerpo implica una violencia y una apuesta casi extremas. Porque pensar implica romper con los saberes que uno ni sabe que le obstruyen lo que puede pensar y sentir. ¿Qué es lo que impide pensar y experimentar afecciones e ideas inéditas? León Rozitchner, el filósofo argentino, en una entrevista, aún inédita, que le hice hace unos años, me dijo:

Quando escribís en serio sentís que estas rompiendo un límite en lo autorizado a ser pensado. Entonces para poder escribir en serio hay que atravesar la angustia y sentir un placer nuevo que te lleva más lejos. Cuando sentís que la inquietud te sobrecoge, entonces te das cuenta que estás pensando, porque estás contrariando los límites que el lenguaje le ha impuesto al cuerpo para pensar lo autorizado.

Y sí, uno no sabe lo que realmente puede pensar salvo que escriba o se convierta en espectador de su propia historia, de lo que hace. Narrar te pone fuera de vos y te evidencia lo que concretamente estás haciendo y balbuceando. Deja, además, vía libre a lo que podrías hacer y pensar aún. Inventar una frase que te permita hacer las cosas de otro modo, que te empuje a un acto de éxodo de las estéticas derrotistas y melancólicas actuales, y reconquiste tu núcleo afectivo y pensante expropiado por la ortodoxia es desplegar una economía teatral de la dicha. Es considerar, a su vez, a la actuación como un testimonio de la experiencia y como acto de pensamiento. Desde ahí, que me atrevo a renombrar a la práctica escénica como *commedia del pensamiento*: “Cuando comencé a pensar no sospeché que empezaba a nadar en alta mar”

Hacer obra

Para los creadores escénicos, nuestra barca es el espacio y el tiempo que abrimos en los ensayos cada vez y reiteradamente. Desde allí se emprende la odisea intelectual de la (re)invención escénica. El ensayo no hace la obra. El ensayo, más bien, cristaliza las junturas del sistema que sostiene a la obra. Discernir, acoplar, ordenar informaciones en torno a una zona sensible e indeterminada de exploración abierta por una catástrofe teatral es la labor del ensayo. La obra es materia más sutil. Es un punto máximo de experiencia de significación que acontece en cada cual, tanto artistas como espectadores.

La obra escénica no está en ninguna parte en especial: está repartida en la subjetividad de los que la hacen/la ven. Lo que hay de tangible en la producción de una obra es un sistema de condiciones que hace posible que la obra acontezca en la subjetividad de los cuerpos de los espectadores y los artistas. La obra es un momento puntual de la experiencia subjetiva de la catástrofe que pone a trabajar esas condiciones de creación.

Ahora bien, ¿con qué condiciones es posible subvertir las escenas preestablecidas? Y, ¿con qué condiciones, es preciso, circunscribir la zona de exploración para que algo impensado brote desde allí? En principio, con condiciones que no garantizan nada. Con ellas, se traza, en la situación de un mundo escénico, un trayecto de influencia asociado a la catástrofe que desató el deseo de hacer una obra.

En los ensayos, entre las personas implicadas, habrá “pequeñas” *catástrofes* que se las puede asumir como repercusiones de lo que la “gran” catástrofe hace resonar en cada cual y el colectivo. Asumir las consecuencias de las unas y la otra es parte de la odisea. Incluso, habrá que forzar, en cada ensayo, en cada presentación pública, el surgimiento de esa otra escena en la sismografía -los movimientos interiores- de la escena. Cada (re)iteración desencadena efectos, desplazamientos tectónicos del pensamiento y la afectividad de los cuerpos que hay que conectar a la zona de indagación que zanjó la catástrofe. De ahí que el director se convierta en un militante de lo posible en lo imposible de la catástrofe.

Hablar otra lengua

Pero, ¿cómo desplazar al director del discurso del Amo? Hablando, ensayando otra lengua. Extrañándose de sí y

nombrando el tiempo sensible. El director no es el garante de la obra ni el oligarca del sentido. No conquista la escena, no la imagina como utopía; no la concibe como meta. En fin, no apresaa la presa: evoca su fuga y, con ella, la posibilidad de cambio. El director, fuerza el deseo de otra escena.

La condición de otra lengua en el ámbito de los ensayos y en las dramaturgias que se proponen ha sido y es para mí una condición urgente -al menos para mi amor al teatro, para mi militancia. La (re)invención de la lengua no es patrimonio del director ni del autor. Es la decisión de cualquiera de hablar y pensar las cosas de otra manera a partir del shock que causa el azar de los encuentros. La posibilidad de la (re)invención del propio decir te (re)envía a un acto que (re)escribe tu escena y hace visible otro ahora. Para mí, es una cuestión impostergable del trabajo escénico que no dista mucho de la novela que cada cual se hace de su vida y su contexto.

Dar cuenta de esos (des)encuentros en la escena implica una experiencia diagonal y vertiginosa. Nombrar el tiempo sensible nos implica en un idiolecto que se cuece en nuestra lengua materna. Extraer las informaciones que acarrea la experiencia y desplegar sus efectos nos arroja a nuestra propia antropogénesis -aquel tiempo de infancia en que deglutíamos palabras del contexto como animales, sin saber sus significados, mediante repeticiones, memorizaciones, comparaciones, disociaciones. Devenir infantes nos pone en cierta situación de vulnerabilidad. No sólo por el no-saber que implica, sino porque inventar otra manera de decir con la lengua materna es, al mismo tiempo, traicionar a la madre.

En esta aventura, el director es como el monstruo ciclópico de un sólo ojo. Pero con el ojo herido. Por vigilante, Ulises, le clavó una lanza en su pupila unívoca. Cíclope, destronado de la “mirada de príncipe”, el director del siglo XXI, ya no ve la “totalidad” de la escena. Su valor, en todo caso, es su disidencia. La pupila astillada del director entrevé la escena en una diagonal. Y el actor está como Ulises frente a Cíclope diciéndole llamarse “Nadie. Mientras tanto, la herida en el ojo del director, es una apertura por donde el azar se cuele en

la escena y la prepara para los encuentros con los anónimos públicos porvenir. El actor asume que el director no tiene la respuesta final. Con lo cual, la puesta en escena se reescribe entre más de uno desde los desechos de la caída de las certidumbres.

Si el director no es el conductivista ni el constructivista de la escena, sino el que puede esperar su devenir, sostenerlo en su mirada y evocarlo, su decir es un acto resonante. La pragmática de la dirección es una enunciación sin enunciado: una palabra suspendida que pide al actor que la prolongue; que asuma su enunciado artístico como un acto propio; y se haga responsable en ese trenzado de resonancias y repercusiones. El actor interviene en la dirección decidiendo un acto que cambia la dramaturgia de un mundo. Mientras, el director balbucea en su soliloquio: “Me siento herido, doblado, como un gigante sin reino”.

Abstract: The experience of uncertainty has enrolled in our beats. What is not clear is the totalizing hobby. Not everything on stage belongs to the stage. There are parts of the staging out of programming. What almost no account or has a lower intensity, can give a setback to the situation. If there is a mismatch in the preset fiction is likely to happen anything. The “any”, then begins to be considered for the staging.

Keywords: dramatics - improvisation - staging.

Resumo: A experiência da incerteza tem-se inscrito em nossas pulsações. O que faz água é a mania totalizadora. Não todo o que há em cena pertence ao palco. Há partes da posta em cena fora de programação. O que quase nem conta, ou tem uma intensidade menor, pode lhe dar um revés à situação. Se há um desfase na ficção preestabelecida é factível que suceda qualquer coisa. O “qualquer”, então começa a ser tomado em consideração para a posta em cena.

Palavras chave: dramaturgia - improvisação - posta em cena.

(*) **Silvio Lang:** Director de teatro.

Prensa de Espectáculos: Cómo construir una historia del actor.

Mariana Pelliza (*) y Constanza Lazazzera (**)

Resumen: Cada artista necesita construir una imagen de sí mismo que consolide su presencia ante la opinión pública y logre un reconocimiento que le permita instituirse como una figura pública, con múltiples facetas. La clave de la permanencia es implementar distintas estrategias que impulsen su rol social.

Palabras clave: actor - imagen pública - comunicación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014