

poético para descobrir aquilo que o espaço da ficção deveria esconder. A questão é: Qualquer conjunto de sons pode ser considerado música? Onde traçar a linha? Qual o tratamento que deve se dar à ação e que lugar deve se dar ao som resultante?

Palavras chave: Som - Música - Scene

^(*) **Natacha Muñiz:** Cantante lírica en el Conservatorio Nacional C. López Buchardo. Se perfecciona en Educación Funcional de la Voz. En 2005 ingresa en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Estudió composición con Ricardo Capellano (Conservatorio Manuel de Falla) y con Carmen Baliero.

Texto dramático y espacios no convencionales.

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

Mónica Ogando ^(*)

Resumen: En la puesta en escena de todo texto dramático se articulan distintos lenguajes que devienen en una diversidad de dramaturgias, entre otras, la del espacio escénico. La creciente tendencia del uso de espacios no convencionales invita a reflexionar sobre los modos de experimentar otras poéticas que inevitablemente despliegan nuevas problematizaciones acerca de la dialéctica relación entre ficción y realidad.

Palabras clave: guión - ficción - realidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 175]

Si al hablar de dramaturgia convenimos en que no solo nos estamos refiriendo a la literatura dramática sino a un complejo andamiaje de diversos lenguajes que organizan un espectáculo teatral, es lícito preguntarse cuál sería aquel elemento primero, sin el cual el hecho teatral no tendría lugar.

Más allá de la discusión sobre la especificidad del acontecimiento teatral podemos aceptar la definición propuesta por De Marinis (1997:180), conviniendo que “los espectáculos teatrales son esos fenómenos espectaculares que se comunican a un destinatario colectivo, el público (que está presente físicamente en la recepción), en el momento mismo de su producción”.

Si es el espectador, quien en última instancia define el status de lo teatral, es porque hay un espacio que este reconoce como lugar físico en donde dicho acontecimiento teatral se produce. En ese sentido, la arquitectura teatral sería el primer componente que configura la teatralidad. Si en una puesta en escena convergen una diversidad de elementos cuya unidad mínima es difícil establecer, al menos sí podemos identificar a la arquitectura como el espacio que los alberga y los sintetiza. Así, los elementos que incluye y forman parte del espacio teatral involucra no sólo a los actores y espectadores, sino que la propia materialidad de la arquitectura condiciona gran parte de los lenguajes que organizan la puesta escénica: el diseño lumínico, el diseño sonoro, y por supuesto, el texto dramático. La arquitectura teatral es un punto de anclaje en donde todos los elementos de la puesta en escena adquieren organicidad y coherencia, y también es el lugar en donde el teatro se manifiesta legítimamente. Por supuesto, el concepto de arquitectura teatral es móvil y va mutando en el tiempo: por ejemplo, a partir de los años noventa en Buenos Aires hubo una proliferación de salas teatrales, cuyas fachadas no estaban dentro de lo que convencionalmente formaba parte del canon edilicio teatral: departamentos tipo

casa, galpones, locales reciclados y hasta una fábrica recuperada. Muchos de estos espacios tenían un acceso difícil: además de la falta de señalización adecuada, había otros obstáculos, como el caso de IMPA, en donde, hasta que se llegaba al espacio propiamente teatral, había que atravesar gran parte de la fábrica, sin certeza de estar en el lugar indicado, preguntando eventualmente a gente que estaba ejerciendo actividades ajenas al ámbito teatral, y que por lo tanto, desconocía ese espacio. En la sede original de Timbre 4, por ejemplo, había que acceder por un pasillo común en donde convivían otros vecinos, que no pocas veces se quejaron por los ruidos de la circulación de espectadores. Hoy estas salas dejaron de llamar la atención y se han incorporado al corpus de la arquitectura teatral en donde se montan gran parte de las obras del teatro independiente porteño.

El uso de espacios no convencionales hoy lo encontramos en cambio, en obras montadas en ámbitos que tienen una fuerte impronta con el uso cotidiano en su propia materialidad. Un departamento, una estación de tren, un viejo club social. A diferencia de los espacios anteriormente referidos, éstos no están equipados con los requerimientos técnicos básicos de luz y sonido que permiten, en el interior del lugar físico, reproducir la verosimilitud del artificio de representación del teatro tradicional. Los nuevos espacios no convencionales son aprovechados escénicamente en su misma fisonomía. Si bien esta tendencia responde a nuevos modos de producir espectáculos, en donde la dificultad de la programación de salas no es un tema menor, el uso de estos espacios no se limita a su mera utilización práctica en donde la escenografía natural articula la puesta en escena con el imaginario propuesto por el texto dramático. Se trata más bien de que el espacio se presenta como un disparador significativo que estimula y produce nuevos usos narrativos, y por consiguiente, nuevas formas de enunciación que configuran otro tipo de relación con

el espectador. Cabe destacar que en este caso no nos estamos refiriendo al teatro callejero ni a la performance, que tienen sus propios códigos, sino al texto dramático-narrativo que, en menor o mayor medida, construye y se propone contar una historia en un espacio no convencional, como lo han hecho directores como Matías Feldman, Juan Pablo Gómez o Mariano Pensotti.

Independientemente de lo que consideremos estrictamente como espacio teatral no convencional, un punto fundamental a tener en cuenta es, precisamente, revisar si en el uso de este espacio se está convocando a un público o si dicho público es casual, ya que, en sentido estricto, -y como habíamos mencionado anteriormente-, condición sine qua non del acontecimiento teatral es la presencia de un espectador que legitima ese reconocimiento. De lo contrario, es lo que Augusto Boal denomina teatro invisible, en donde los eventuales testigos del hecho artístico creen que lo que ha sucedido ha sido verdadero, y los roles son reconocidos a posteriori.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente me gustaría hacer referencia a lo que como autora pude experimentar con el montaje de mi obra “Los trenes siempre están llegando”, dirigida por Ariel Donda, porque creo que presenta ciertas particularidades de interés. Originalmente la pieza fue escrita para el ciclo de teatro por la identidad 2002, y fue estrenada en el Centro Cultural San Martín. La dramaturgia textual propone una estación de tren como tópico en el que coinciden, sin saberlo, dos hermanas que intentan un fallido encuentro. La fuerte mención a los trenes y a la estación en el texto dramático, tanto en didascalias como en los parlamentos de los personajes, llevó al director a representar la obra en la estación de tren de Florida. Al ser un espacio público, si bien había espectadores convocados, era inevitable que la pieza fuera observada por eventuales asistentes que la desconocían. Sin embargo, desde la puesta no se pretendía “engañar” al casual público, ya que antes de iniciarse la representación de la pieza, un músico-presentador anunciaba que allí se realizaría una obra de teatro por la identidad. Es decir, una especie de personaje-narrador ponía en aviso al espectador desprevenido de que lo que allí iba a ocurrir iba a ser ficción, y por lo tanto, guiaba las pautas con las que había que decodificar lo que de allí en más aconteciera. Obviamente, esto no impedía que otras personas que llegaran más tarde estuvieran advertidas, ya que una vez comenzada la función, la obra transcurría en su propio tiempo interior, como si fuera representada en un espacio cerrado. Es decir, aunque desde la puesta, la representación no se pretendía como un teatro invisible, al mismo tiempo no dejaba de coquetear con el vértigo de la ambigüedad que ofrecía la contingencia del uso del espacio público. Así, el espectáculo era presenciado por espectadores explícitamente convocados o advertidos que se mezclaban con otros asistentes ocasionales, coexistiendo de esta forma un teatro invisible que progresivamente se hacía visible. Sin embargo, inevitablemente la tensión que produce el dialéctico juego de fuerzas entre espacio escénico, en coincidencia con el real, produce profundas transformaciones no solo en los espectadores sino también en los actores.

Por las características propias que condiciona el uso del espacio, es fácil constatar que los límites entre representación y presentación se tornan difusos. Si en toda puesta en escena convergen distintos lenguajes haciendo muy difícil encontrar el elemento mínimo de su organicidad, en este tipo de sitios el análisis se hace mucho más complejo. Puntualmente, en este caso el texto dramático invita a experimentar aún más con la sensorialidad que ofrece el lugar, que es al mismo tiempo, signo y objeto real. Ejemplo de ellos hay varios. Gran parte del público desprevenido deja monedas al músico. O se sienta espontáneamente al lado de un banco donde la actriz luego imparte su monólogo. Al advertir la ambigüedad de la situación muchos dudan, comienzan a sentirse incómodos y se alejan; pero también vuelven, porque se sienten atraídos, quieren tratar de entender qué es lo que está pasando. En tiempos en que la realidad está mediatizada y ficcionalizada por una diversidad de procedimientos tecnológicos, la experiencia perceptiva que tiene lugar en espacios teatrales no convencionales invierte esta manera de abordar lo real. Por supuesto, la tensión entre realidad y ficción es de por sí una característica del hecho teatral: lo que Barthes llama “efecto de lo real”; Uberfeld “denegación” o De Marinis “bidimensionalidad”, esto es, la particular condición ontológica del teatro, que es al mismo tiempo acontecimiento real y ficticio, presencia material y representación, performance autorreflexiva y referencia a otra cosa de por sí ficticia. El uso de un espacio público de estas características potencia en dosis explosivas la articulación entre ficción y realidad, y propone nuevas estéticas y enunciaciones en la forma de narrar escénicamente: este espacio funciona como ícono del mundo exterior y al mismo tiempo es el mismo mundo exterior. Por otra parte, la estación de tren como tópico, tan recurrente en el tratamiento literario y cinematográfico, produce nuevas resemantizaciones en el signo-objeto real a raíz de los hechos de público conocimiento ocurridos en nuestro país en los últimos dos años.

Sin embargo, más allá de esta ambigüedad, el espacio está en presente y hace referencia a un continuo que es percibido: la llegada de los trenes introduce un objeto extraescénico que deviene escénico y del cual las actrices se apropian. A su vez, resulta en una nueva invisibilidad del teatro: inspirados en la tematización del deseo de reencuentro que propone el texto dramático, cuando el tren llega los personajes atinan a subir al coche y buscan insistentemente con la mirada entre los pasajeros-espectadores: el eventual nuevo público de un renovado teatro invisible debe intentar decodificar otra vez qué es lo que está presenciando.

Al mismo tiempo, la llegada del tren produce nuevas complejizaciones con la temporalidad: sostenemos, con Uberfeld, que el tiempo teatral es una relación entre el tiempo de la representación y el de la acción, en cuya síntesis se articula la duración del espectáculo. Si el tiempo de la obra es el vivido por el público, es un quiebre al mismo que se articula con el restituido del texto. Entonces, la irrupción del tren, objeto extraescénico que deviene escénico, interrumpe la acción, pero también quiebra el no tiempo de la obra, y sin embargo, a la vez

construye una nueva ontología de la temporalidad teatral, ya que la puesta en escena se integra a la contingencia de lo inesperado. Otra problematización entre el tiempo referido en el texto dramático y el tiempo de la representación se produce cuando hacia el final de la obra, parlamentos y didascalias aluden a un atardecer, el cual acontece cronológicamente en escena y es percibido fenomenológicamente en tiempo presente por el público.

El uso de la estación de tren como espacio escénico también configura una nueva espacialidad. El punto de vista del observador se diluye: al no ser una puesta a la italiana, el espacio es habitado. Esta apropiación del espacio público tiene distintos matices y refuerza la condición de teatro invisible. Espectadores y actores se confunden. Cambia la proxémica que regula la distancia de la representación en el lugar tradicional. La espacialidad permite descentralizar el lugar asignado a la obra de los actores y estimula el nivel de participación de los asistentes. Algunos de ellos, al descubrirse sentados en un banco junto a las actrices, sienten que han incurrido en una anomalía y se alejan, intimidados por su supuesta confusión. La abolición de la perspectiva de la mirada transforma la espacialidad. Paradójicamente, el ámbito abierto y público resulta en una puesta de teatro de cámara. El tono confesional de la voz actoral, a centímetros del público, ¿sigue siendo un registro ficcional o está al borde de la ruptura con el verosímil? La excesiva intimidad violenta pero también involucra, e invita al compromiso y a la interacción. Muchos espectadores se apartan para no sentirse invadidos, pero poco a poco se acercan.

El tópico y el espacio elegido, inevitablemente potencian la tensión realidad-ficción, y paradójicamente, es el texto dramático el indicio en donde esta tensión se inclina hacia su anclaje ficcional. La palabra -y no la voz emitida junto a ella- es precisamente lo que devela la mimesis. Si algunos espectadores casuales participan activamente de la obra sin saber que lo están haciendo, sólo la materialidad de la palabra los advierte de que lo que está presenciando es un hecho teatral. De todos modos, el texto como orientador del carácter representacional también presenta problematizaciones en torno a lo real. El estilo poético de los parlamentos, si bien desde lo retórico produce distancia y expone el artificio, desde lo temático y enunciativo afianza su referencia histórica con el pasado reciente al que alude y no impide que esa ficción no sea tomada como real. En el contexto de una representación intimista y participativa, en donde actores y espectadores se desplazan en una espacialidad indiferenciada, esto adquiere mayor fuerza dramática. Es por eso que se articulan armónicamente la dramaturgia narrativa, que organiza el significado, la tematización, el contenido lingüístico, la cohesión, con la que Eugenio Barba denomina dramaturgia orgánica o dinámica, es decir, aquella que orquesta los ritmos y dinanismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual, (...) que apela a un nivel diferente de percepción del público, es decir su sentido cenestésico y su sistema nervioso. Incluso podemos mencionar una dramaturgia para el observador, que consiste en el modo en que cada espectador vincula lo que ve en la

obra a lo que pertenece a su propia experiencia y lo llena con sus propias reacciones emotivas e intelectuales. En síntesis, la experiencia con este montaje, -en donde un texto dramático escrito y estrenado para un ciclo de una temática específica es llevado a un espacio público- nos deja algunos puntos para reflexionar. En principio, los nuevos usos narrativos que articulan una mayor tensión de lo real con lo ficticio implican unos límites difusos en los roles personificados y en los conceptos mismos de representación-presentación. Una fuerte experimentación de la percepción y de la activación de elementos sensoriales estimulan una mayor participación y compromiso tanto de espectadores como de actores. La fuerte connotación con lo real y la intimidad que se genera en la obra condiciona un estilo de actuación que tiene puntos de contacto con el código cinematográfico. Al mismo tiempo, se diluyen los conceptos de público y privado: un escenario abierto al que todos tienen acceso puede transformarse en un espacio privado e intimista. Por último, es el texto dramático el elemento que mitiga la fusión con lo real, y, sin embargo, por sus contenidos temáticos específicos, también la refuerza. Esta puesta pone de manifiesto que el uso de espacios no convencionales, lejos de simplificarse en un mero modo de producción, permite experimentar nuevas formas de hacer teatro y transformar la relación actor-espectador, así como la de texto dramático y texto escénico.

Referencias bibliográficas:

- Berman, M. (2013) *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*. Buenos Aires: Biblos
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna
- De Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna
- Übersfeld, A (1993) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra

Abstract: In the staging of dramatic text all become different languages in a variety of dramas, among others, the stage space is articulated. The growing trend of using unconventional spaces invites reflection on modes other poetic experience that inevitably unfold new problematizations about the dialectical relationship between fiction and reality.

Key words: screenplay - fiction - reality

Resumo: Na posta em cena de todo texto dramático se articulam diferentes linguagens que devêm numa diversidade de dramaturgias, entre outras, a do espaço cênico. A crescente tendência do uso de espaços não convencionais convida a refletir sobre os modos de experimentar outras poéticas que inevitavelmente desdobram novas problematizações a respeito da dialética relação entre ficção e realidade.

Palavras chave: guião - ficção - realidade.

^(*) **Mónica Ogando:** Lic. en Comunicación (UBA)