

trucción de un títere antropomorfo con materiales no convencionales. O, mejor dicho, el ensamble de objetos encontrados, la mezcla, la hibridación, que generan un nuevo objeto total.

Primero iniciamos una búsqueda de objetos que tengan una afinidad, algo en común; puede ser su uso, su materialidad; decimos que son familiares. Aquí se ve claramente la estética de cada alumno, la temática que le interesa. En el ensamble buscamos que los objetos sigan existiendo como tales; no los cortamos ni fraccionamos, por lo cual el personaje final que queda construido lleva inevitablemente la marca y el peso de los objetos que lo componen. Luego, buscamos los disparadores poéticos que propone el objeto, la dramaturgia que se desprende del material. Las acciones que realiza el personaje estarán relacionadas con su materia prima, con la esencia de los objetos que le dan existencia.

Rol del manipulador como actor

Una vez que se pudo transitar la manipulación neutra de todo tipo de objetos: antropomorfos, puros y ensamblados, es cuando yo propongo que comencemos a investigar las otras posibilidades del rol del manipulador: que ese manipulador sea, por momentos, actor. Es decir, que entre y salga del rol de manipulador neutro.

Aquí hay muchas posibilidades, pero consideremos sólo dos: el actor puede ser un personaje que se complementa con el objeto, en asociación, o tener un rol completamente disociado, ser otro personaje separado por completo del objeto. Puede vincularse con el objeto y ser dos en escena y luego seguir manipulando como manipulador neutro, entrar y salir como actor a la escena. Para eso, es importante tener muy entrenada la manipulación neutra, que resulte claro cuándo se es manipulador neutro y cuándo actor. Si yo simplemente aparezco mirando hacia arriba, ya estoy presente en la escena: abrí otro espacio paralelo.

Si hay dos manipuladores con sus objetos, pueden estar todos vinculándose, por momentos solo los objetos o solo los actores, o un actor con uno de los objetos o dos objetos y un actor confabulando contra otro actor: infinitas combinaciones, como en el teatro. Aquí se enriquece el lenguaje y se potencian las posibilidades de estos vínculos.

El actor tiene que trabajar para buscar la síntesis: no es que vaya a actuar de forma naturalista o enunciar un parlamento extenso, porque si eso ocurre todo lo demás muere. Hay un ping pong, un ritmo, una dinámica dentro de la escena. Debe haber síntesis para poder coexistir con ellos. Esto requiere, como ya se expuso, un gran entrenamiento para descubrir cómo se reduce y se objetualiza la presencia del actor para vincularse con los objetos, entrar en su mundo y formar un universo poético en común.

Abstract: Today we find more frequently the use of objects within the theater scene, most of the time they are involved with an obscure presence, a diffuse role or simply are moved to extract statism. That is why we think of great importance to include in curricula, materials related to handling techniques and the language of the theater of objects. It is essential to offer students tools for action and address so they can give life to objects, transforming them into characters and discover the performer / object links within the scene.

Key words: theatrical space - scene - curriculum - language - actor

Resumo: Hoje encontramos com mais frequência o uso de objetos dentro da cena do teatro, na maioria das vezes eles estão envolvidos com uma presença obscura, um papel difuso ou simplesmente são movidos para extrair o estatismo. É por isso que acho de grande importância para incluir no currículo, materiais relacionados à manipulação de técnicas e linguagem do objeto teatro. É essencial para oferecer ferramentas de estudantes para a ação e endereço para que eles possam dar vida a objetos, transformando-os em personagens e descobrir as ligações performer / objeto dentro da cena.

Palabras chave: espaço teatral - cena - currículo - linguagem - ator

(*) **Carolina Ruy.** Docente, Titiritera y Escenógrafa. Docente e investigadora universitaria. Miembro del grupo que lleva a cabo la investigación Cosidad versus Carnalidad-Objeto Autónomo/Sujeto Intermediario dentro del plan Proyectos de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (ACyT- UNA).

Relación escenografía-espectador: Una puesta que apuesta al espectador

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Ariadna Salvo (*)

Resumen: El texto presenta la experiencia escenográfica sobre la obra Las Palomas (Maya), cuya puesta propone posicionar al espectador desde un rol activo. La tríada dramaturgia-velo- espectador invita a interactuar a través del dispositivo, donde una delgada pared es lo único que lo separa de la escena y a su vez lo seduce a espiar la historia que sucede ante él.

Abandonar las butacas, dejar atrás el tradicionalismo frontal platea-escenario es lo que se pretende con este dispositivo escénico donde habita la comunidad de palomas.

Buscamos socializar el proceso creativo y la búsqueda de un soporte que permite la incorporación de géneros y recursos tecnológicos.

Palabras clave: espacio escénico - escenografía - espectador activo - puesta en escena - proceso creativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 231]

A modo de introducción

El objetivo de este escrito es hacer un acercamiento a la descripción sobre la relación escenografía-espectador en la actualidad tomando la experiencia de la obra teatral *Las Palomas* (1) realizada en la Ciudad de Mendoza. Partiremos desde el abordaje del proceso de creación para poder contextualizar la propuesta desde el circuito teatral independiente mendocino hasta el planteamiento espacial en relación al espectador. Luego vamos a detenernos en la dialéctica interior-exterior y en la concepción de la imagen velada, este juego que se da entre la dramaturgia, el dispositivo y quien observa. El planteo espacial está intrínsecamente condicionado por la materialidad, las particularidades del soporte físico, la búsqueda de la funcionalidad, la experimentación, los efectos de la luz. Estos aspectos se desarrollan en un apartado específico.

Para comenzar a abordar la analogía escenografía-espectador es preciso retomar el concepto de que sin espectador no hay teatro, y aunque resulte caer en un lugar común destacamos que aquello que se escribe, se actúa, se dirige, se diseña premeditadamente en conjunción de signos queda incompleto sin la presencia de quien decodifica la obra. Su rol requiere un accionar. Como observa Ubersfeld (2002): “El espectador es el otro participante vivo de la representación teatral. Es el Otro del actor, su alocutario perpetuo, el destinatario de su práctica. No es pasivo (...), su actividad resulta múltiple: sensorial, emocional e intelectual” (p. 52). Pues bien: en el teatro, esa relación viva se da en un espacio-tiempo compartido y aquí es cuando comenzamos a adentrarnos en lo que nos compete, esta espacialidad que nos circunscribe, porque hablar de escenografía implica hablar del espacio. Estamos atravesados por la tridimensionalidad en nuestra cotidianeidad.

Respecto del espectador, he decidido tomar esta denominación porque lo presenta como individuo frente al hecho teatral, y no la de público como masa, porque la experiencia resulta particularmente individual.

Proceso de creación

La puesta de *Las Palomas*, particularmente, se concibió desde el teatro independiente. Un grupo de actores que se junta con un director para comenzar un proyecto, como un juego sin línea de llegada delimitada, con la autonomía de crear en el proceso una dramaturgia inspirada en las relaciones. Luego aparece la necesidad de descubrir el espacio de la aventura y ahí la intervención en el equipo de las escenógrafas, que en este caso fuimos dos. La Sala Cajamarca tiene libertades y limitaciones propias de una sala independiente pero también versatilidad; y es ahí donde está el darse la estrategia del diseño espacial y escenográfico para aprovechar los recursos provistos (2).

Al inicio del proceso, la obra se titulaba *Laberinto*: cinco personajes y sus historias atrapados en una casa laberinto,

con pasillos y puertas. En ese momento se comenzaba a gestar desde lo espacial la noción de recorrido: ambientes transitables, geometrías, direccionalidad, todos éstos, conceptos para crear el espacio de representación que a su vez era determinado por la relación de los actores entre sí y con ellos mismos. Dichas experimentaciones llevaron a plantear la construcción de la casa en medio de la sala, con paredes de tres metros de alto. Consideremos que las características arquitectónicas del teatro de referencia radican en una caja rectangular de quince metros de profundidad por siete metros de ancho, con una altura a la parrilla de luces de cinco metros. A foro se extienden tres metros de camarines y/o usos múltiples con una estructura de un segundo nivel a más de dos metros.

Plantear un dispositivo dentro de estas dimensiones llevaba a pensarlo con una forma rectangular para poder aprovechar una máxima extensión del espacio de acción de los actores. Pero, intrínsecamente, surgía el planteamiento del espectador: ¿en qué nivel y con qué dirección observarían?; ¿era una representación frontal más, donde el público en las butacas observa la obra que acontece delante suyo?; ¿un espacio bifrontal?; ¿uno circular? Aunque estéticamente era interesante, reducía notablemente el espacio. Todos eran cuestionamientos válidos pero que, retomando y profundizando las experimentaciones que se venían realizando desde la dramaturgia, básicamente nos llevaban a pensar: ¿para qué tipo de espectador estamos creando? Si la estructura dramática de la obra ya era fragmentada y era el espectador quien iba a tener que individualizar los signos para conformar la historia como si fuera deshilando el ovillo de Teseo para salir del laberinto del Minotaur, espacialmente no se lo podía concebir ubicado en la platea de frente al hecho teatral. Así empezamos a analizar la posibilidad de situar al espectador rodeando la escena, la cual definitivamente quedó configurada con una planta rectangular con pasillo al foro como única entrada y salida de personajes, pero que habilitaba como extra escena el espacio de los camarines que se encontraban a foro. En el proceso de diseño de la planta escenográfica se realizaron diferentes composiciones espaciales, variando la cantidad y disposición de habitaciones y puertas, siempre en pos del movimiento de los personajes y los requerimientos del director. De esta manera fueron surgiendo los indicios del juego con el espectador: proponer espejar, por un lado, la relación del actor con el espacio, cómo lo modifica, lo transita, lo crea, y, por otro, el espectador respecto del espacio que le pertenece, darle la libertad de hacer uso de éste, de transitarlo, de emanciparse de la butaca y tomar una posición espontánea, olvidándose de códigos tradicionalistas. Nótese que no es una invitación a interactuar con los personajes de la obra ni a romper la cuarta pared: ambos espacios están bien delimitados; el dispositivo que se erige en medio de la sala resulta físicamente la

frontera entre el espacio de representación y el espacio del público. Prefiero utilizar este término ya que sirve de límite creando un continente cerrado destinado a la escena, que a su vez se ve reforzado por el diseño lumínico, pero es una frontera que, si bien en este aspecto es muy rígida, resulta versátil debido al material que la compone, como se verá más adelante.

Dialéctica interior-exterior

Hemos conformado el espacio teatral que incluye tanto el de la representación como el espacio que ocupará el público. Asimismo, nos hemos sincerado en la búsqueda de un espectador que se arriesgue y se comprometa con la libertad que se le propone para vivir una experiencia, en el marco de la representación de la obra. Así nos encontramos con la frontera que divide el interior de la casa con el exterior, y con esto implicamos dos planos: a nivel real, existe efectivamente una demarcación de la acción hacia adentro del dispositivo escénico y el espacio de visualización afuera. A su vez, a nivel del texto dramático los personajes se encuentran encerrados, obligados a convivir en una casa sin salida y sin referencias del exterior. Es aquí donde aparece la tríada dramaturgia-velo-espectador: desde fuera, la imagen que se observa se encuentra filtrada por una tela que hace las veces de pared externa de la casa, a través de la cual el espectador puede espiar y que espacialmente se amalgama con el concepto de proximidad. Dadas las características arquitectónicas referenciadas con anterioridad, la distancia con el espectador resulta estrecha: hay una relación ambigua de separación de la escena y, a su vez, de cercanía, lo que lo incita a sentirse comprometido desde la disposición espacial. La dialéctica funciona de la misma manera con los actores: ellos, desde adentro, perciben la presencia y hasta las reacciones del espectador pero no pueden verlo. Los espectadores llevan la ventaja: son testigos del interior y parte del exterior. Pero aquí se presenta otra particularidad respecto del planteo: el territorio exterior le pertenece a la masa de espectadores que, si bien están en ventaja, no tienen total visualización de su propio espacio; por ejemplo, para el público que se encuentre ubicado en uno de los laterales de mayor longitud del dispositivo, la frontera no resultará el primer velo que se le antepone sino el plano paralelo opuesto. Perciben la presencia del espectador que se ubica en la antípoda de la casa pero éste se encuentra fuera de su campo visual.

Con el fin de ejemplificar la primacía del espacio en esta dialéctica y en relación con la proximidad con el espectador, aportamos la escena del monólogo de María, uno de los personajes, quien, mientras enuncia su discurso, se acerca a milímetros de tocar el velo exterior. En ese instante, mientras para el espectador la distancia física espacial se diluye, para el personaje la pared que la separa del exterior se vuelve un muro de concreto. Luego de una función, un joven nos comentó su reacción ante dicha escena: “Me levanté porque quería acercarme al personaje”. Este resulta un claro testimonio del efecto de proximidad y la interacción con la frontera desde la experiencia del espectador que se despoja de la butaca y acciona.

En cuanto a la orientación del dispositivo en el espacio y la relación de éste con el espectador, debemos ahondar en la intencionalidad de acentuar, desde el diseño del espacio, la autonomía del encuadre o enfoque perceptual. No existen un frente único de visualización y dos laterales. La obra plantea, desde la estructura dramática, fragmentación y escenas paralelas; el espectador tiene la posibilidad de enfocar su percepción no solo visualmente sino por el propio movimiento y la proximidad. Asimismo, la propuesta no privilegia al espectador que experimentó la obra desde un sitio en particular: cada uno se llevará la particularidad de la vivencia según el recorrido o no que hayan realizado a través del espacio, dando un amplio abanico de miradas, no solo desde la decodificación cognitiva y emocional sino también de la estrechamente vinculada a lo espacial.

Materialidad e iluminación

Dentro del proceso creativo escenográfico se fue dando, simultáneamente a la búsqueda estética, la selección de los recursos materiales: ¿de qué manera poder proyectar la corporización de las paredes de una casa dentro de la sala?

En esta fase, como diseñadoras, iniciamos el momento de la búsqueda y experimentación, partiendo del principio de que esta exploración se ceñiría a materiales con un grado de transparencia que permitiera la visualización a través de los mismos. Así indagamos en el género textil y los polímeros sintéticos, utilizando los materiales en su forma original y sometidos a diversos tratamientos, siempre saliendo del espacio del taller y llevándolos al ensayo, ya que resulta trascendental realizar estas experiencias con la interacción de los cuerpos de los actores, con los artefactos de iluminación teatral, entendiéndolo que toda decisión escenográfica está íntimamente relacionada al contexto.

Dentro de las opciones había variables muy importantes a ser consideradas, como las características propias del material y, en relación a la sucesión de planos (dado que la posición del espectador ya estaba definida), se evaluó después de cuántos planos verticales caía la calidad de visibilización. Otras variables eran el comportamiento del material respecto de la luz (3), el grado de absorción, difusión y reflexión lumínica, la dirección, considerando el punto de vista del observador y el ángulo de proyección de la luz.

Con el sistema de montaje ya en desarrollo con una estructura propia del dispositivo que se adecuaba a las opciones que manipulábamos, finalmente tomamos la decisión de utilizar dos géneros de telas: el considerado primer velo, con una trama más cerrada para todo el perímetro del poliedro, y otro de trama más abierta para los planos internos de la casa (paredes y pasillos).

Resulta de fundamental importancia el tratamiento de la luz porque es inescindible del planteo escenográfico, ya sea si se cuenta con un iluminador o el rol recae en el escenógrafo. En *Las Palomas*, al dar sala el espectador ingresa a un espacio donde lo único que ve es una gran caja rectangular blanca. Todo está por descubrirse; no hay indicios ni seguridades de mucho más, y ahí están el todo y la nada, el misterio que le será revelado cuando la iluminación mute y le permita descubrir el

espacio interior que se encontraba tras este plano. La luz nos habilita a desmaterializar la frontera espacial en un juego mágico perceptivo.

La versatilidad de la tela, a su vez, nos brinda la posibilidad de utilizar recursos de las llamadas nuevas tecnologías, como proyecciones y/o mapeos, aunque si bien esto ha sido considerado desde el equipo técnico no ha sido realizado en la puesta hasta el momento, lo cual no invalida la posibilidad de hacerlo en un futuro. También nos permite garantizar el soporte que requiere el desarrollo de una escena de teatro de sombras, donde la proyección de las acciones de los personajes iluminadas desde el interior del dispositivo queda plasmada bidimensionalmente en uno de los planos perimetrales de tela. Este recurso está destinado, particularmente, a los espectadores que se encuentren en ese momento situados en ese determinado lateral; para los espectadores que estén ubicados a ambos lados, paralelos al haz de luz, la escena será percibida de forma tridimensional.

Reflexiones finales

La escena del teatro mendocino actual tiene su mayor proliferación en el teatro independiente, quizás por la originaria resistencia que corre en el ADN del teatro independiente nacional que acciona como constante pulsador cultural. Desde ese lugar de artistas y creadores es que deberíamos profundizar en una construcción más propositiva respecto a todos los aspectos que implican el hecho teatral, incluyendo por supuesto para quién estamos creando. Rubén Szchumacher, en una conversación con Fontana (2004), hace una ampliación del espacio escénico en pos de una visión más global que incluye el espacio del espectador, unificándolo en una totalidad espacial constitutiva. Comencemos a plantearnos los espectáculos guiados por esta mirada macro, siendo conscientes de concebir, desde el inicio del proceso, al espectador; propongamos el ejercicio del mismo desde la contextualización y ampliando esta visión de totalidad, enfatizando la producción de sentido desde una implicancia corporal del espectador.

Una espectadora de *Las Palomas* nos dijo: “Es muy interesante la invitación a salirnos de la comodidad, por momentos me abstraía pensando: ‘me quiero mover, pero: ¿por qué no me estoy moviendo?’” En esto reside la libertad del espectador y la individualidad de la experiencia. Quizás ella no se animó a transitar el espacio, pero la toma de conciencia de la propuesta ya resulta un logro y nos hace sentir en camino.

Notas

(1) *Las Palomas*. Dirección: David Maya. Obra estrenada dentro del circuito de teatro independiente en la Sala Cajamarca, Mendoza, Argentina, el 8 de agosto de 2015. Recibió el subsidio para producción de obras del Instituto Nacional del Teatro. Fue seleccionada para la Fiesta Provincial del Teatro 2016 organizada por el INT, III

Encuentro de Autores Teatrales de Mendoza, Premios Arnol 2016.

(2) El diseño y realización de la escenografía de la *Las Palomas* se desarrollaron de forma conjunta con Maimará Bracamonte.

(3) Se sugiere ver en Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro*, manual de iluminación. Buenos Aires: INTeatro.

Referencias bibliográficas

Fontana J.C y Szchumacher R. (2004). *El espacio como totalidad*. En *El espacio escénico*. Cuadernos de Picadero. Año 2. N°4. Buenos Aires: INTeatro.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld, A. y Cañizares Bundorf, N. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Abstract: The text presents the scenographic experience about the work *Las Palomas* (Maya), whose setting proposes to position the viewer from an active role. The dramaturgy-velo-spectator triad invites to interact through the device, where a thin wall is the only thing that separates him from the scene and in turn seduces him to spy on the story that happens before him. To leave the seats, to leave behind the traditionalism frontal platea-scene is what is intended with this scenic device where inhabits the community of pigeons.

We seek to socialize the creative process and the search for a support that allows the incorporation of genres and technological resources.

Key words: performance space - scenography - active audience - staging - creative process

Resumo: Experiência cenográfica sobre a obra *Las Palomas* -Os pombos- (Maya) cuja posta que propõe posicionar o espectador num rol ativo. A tríade dramaturgia - véu - espectador convida a interatuar mediante do dispositivo, onde uma magra parede é o único que afasta da cena e ao mesmo tempo o atrai para espiar o que acontece dentro dele.

Deixar as cadeiras, deixar a relação tradicional plateia - cenário é o que se procura com o dispositivo cênico onde mora a comunidade dos pombos.

Procuramos socializar o processo criativo e a busca de um suporte que permita a incorporação de gêneros e recursos tecnológicos.

Palavras chaves: espaço cênico - cenografia - espectador ativo - posta em cena - processo criativo

(*) **Ariadna Salvo**. Diseñadora Escenográfica (Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional d Cuyo, 2011). Docente universitaria.