

IMAGEN PORTADA

UNIVERSIDAD DE CHILE. DEPARTAMENTO DE TEATRO.

Título: LA HISTORIA PARALELA.

Sub-título: EL DISEÑADOR TEATRAL COMO NARRADOR VISUAL EN LA PUESTA EN ESCENA.

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE DISEÑADOR TEATRAL

Alumno: Sergio Valenzuela Valdés

Profesor Guía: Marco Espinoza Quezada. Actor profesional.

Santiago de Chile. 2004.

Dedicatoria: La historia paralela está dedicada a mis Padres y a todos aquellos que se sienten paralelos

Agradecimientos:

A mis Padres.

A Antonia de la Jara, Mila y Abril Stambuck, Esperanza Anguita y Diego.

A Cooper, Mafia, Natylove, Aleyork, Davi, Paloma, Fran, Manikitsch, Guille, Ifel, Katran, Andreas y Vivi.

A la Compañía Contenedor y SantaLoca.

A Marcos Guzmán y Rodrigo Bazaes. A MarKelly.

A todos los que crean que me ayudaron, muchas gracias

Prólogo:

Cuando estaba en el colegio mi profesor de literatura Fernando Ramírez nos pidió que fuéramos a ver una obra de teatro y hacer un informe sobre lo que habíamos visto.

Llego a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y escucho la música: mambo, mambo sí, sí, sí! Vamos entrando nos sentamos en el suelo, la sala estaba repleta y quedo frente a Marcelo Alonso comiendo su cazuela de pollo de una forma “cruel”. A Maria Violeta Espinoza medio escondida detrás de una escalera y a Maria Paz Grandjean como Dios, mientras van sucediendo las escenas, iba comprendiendo el espectáculo de una forma extraña. Conversando con mis amigos, me di cuenta que el diseño de Rodrigo Bazaes me habia hecho comprender “El chorro de sangre” desde las múltiples imágenes. Escribí el informe que obtuvo un comentario del profesor que decia: “muy personal” y que finalmente me hizo dar pie para estudiar la carrera de Diseño Teatral.

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	8
2. La gran imagen: el Teatro y su puesta en escena.....	11
3. Zapping escénico: las múltiples lecturas.....	19
3.1 Pasando por el discurso.....	19
3.2 Canal textual.....	20
3.3 Zapping de lo textual a lo visual.....	22
3.4 Canal visual.....	24
4. Diseño Teatral y Diseñador Teatral.....	27
4.1 El trabajo de un diseñador teatral.....	27
4.2 Director v/s Diseñador.....	30
4.3 Tendencias.....	30
4.4 Su lenguaje.....	33
4.5 La figura.....	36
5. El Rol.....	37
5.1 Desde el ayer.....	37
5.2 Desde el teatro actual.....	38
5.3 Desde la comunicación teatral.....	39
5.4 Desde la puesta en escena.....	41
5.5 Desde el espacio escénico.....	42
5.6 Desde su discurso.....	42
5.7 Desde la recepción de su trabajo.....	44
5.8 Coherencia del espectáculo.....	45
5.9 Desde el autor.....	46
6. La narración visual.....	49
7. Hacia una historia paralela.....	58
7.1 La caligrafía.....	58
7.2 La tipografía.....	60
7.3 El paralelo y el meridiano de la historia.....	64
8. Punto de vista.....	67
8.1 Bajo un lugar occidental.....	67
8.2 Sobre una historia contingente.....	68
8.3 Ante una disciplina suicida.....	68
8.4 Tras una historia desconocida.....	69
9. Anexo Entrevista.....	70
Entrevista al director Marcos Guzmán.....	70
Entrevista al diseñador Rodrigo Bazaes.....	75
10. Bibliografía	82

TABLA DE IMÁGENES

1. Portada	1
12. Descanso 1. Gráfica.....	8
14. Descanso 2. Gráfica.....	11
16. Descanso 3. Gráfica.....	19
18. Descanso 4. Gráfica.....	27
20. Esquema 1. El trabajo del diseñador teatral.....	28
21. Descanso 5. Gráfica.....	37
23. Descanso 6. Gráfica.....	49
25. Esquema 2. El traspaso.....	51
26. Descanso 7. Gráfica.....	58
28. Esquema 3. Visual-Textual.....	62
29. Esquema 4. Texto visual.....	63
30. Descanso 8. Gráfica.....	67
32. Descanso 9. Gráfica.....	70
34. Descanso 10. Gráfica.....	82

RESUMEN

El objetivo de este estudio es comprobar la existencia de una Historia Paralela en la puesta en escena generada en el espectador por la Narración Visual. Narración que tiene como autor al diseñador teatral. Para esto se redefinirá el rol del diseñador teatral y la construcción visual de la puesta en escena.

Esta memoria se plantea desde un punto de vista teórico en torno a esta suposición de que existe esta historia paralela.

El procedimiento usado que intenta llegar a la descripción de esta historia se estructura a partir de un recorrido teórico que va desde las definiciones en torno al contexto del diseñador como lo son los elementos de la puesta en escena

hasta la posible descripción de la historia paralela. Es un largo y serpenteante viaje a través de los conceptos y definiciones de autores contemporáneos e investigadores, donde se aferrará y construirá el piso que dará paso a las interpretaciones conceptuales y teóricas.

Los resultados obtenidos a partir de la teoría son:

La redefinición de diseño teatral, diseñador teatral y su rol en la actualidad. Un panorama sobre la construcción teórica de la visualidad en nuestra localidad contemporánea y finalmente la proyección de un nuevo concepto que puede ser llamado texto visual, pilar fundamental de la comprobación de la existencia de la historia paralela.



Imagen: descanso 1

INTRODUCCIÓN

La puesta en escena o el lugar escénico de la interpretación se escribe a sí misma en cada función. De forma única e irrepetible. Los múltiples estímulos generados por los distintos lenguajes del arte escénico se comportan como un gran puzzle que va siendo rellenado mientras va transcurriendo el tiempo de la obra. La estrategia de ese rellenar el espacio vacío de un centímetro cuadrado depende de las intenciones e intereses del artista y el sujeto espectador. Del artista porque el maneja cada letra lanzada en el espacio escénico y del sujeto porque construye con esas letras

la palabra que guste. Esa construcción: La del artista y la del espectador es la que interesa describir en este estudio.

Esta memoria centra su estudio en el rol que cumple el diseñador teatral dentro de la puesta en escena actual y pretende afirmar que su forma de participar en ella es a través de la narración visual. Para esto se profundizará las definiciones y citas que hacen referencia al signo visual, al encadenamiento de imágenes y cómo se pueden entramar en una compleja Estructura que se asemeja a una escritura visual.

Las razones por las cuales fue seleccionado el tema son de tipo aportativas a la investigación teatral y a la reflexión en torno a la participación de la disciplina en la puesta en escena. Además del desarrollo de reflexiones particulares sobre la autoría del diseñador teatral en el occidente.

El objetivo fundamental es lograr un mejoramiento en la detección de la disciplina que, por lo general, se queda ajeno al comentario, se funde a discursos de otros participantes o finalmente no se extirpa del total al formular un análisis de un trabajo escénico. Esta memoria podría servirnos entonces para realizar una crítica más efectiva en torno a la labor de un Diseñador

Teatral hoy en el Arte Escénico, abriendo un campo al estudio sobre su lenguaje.

Desde ese lugar se plantea entregar este trabajo, desde esa mirada particular del espacio escénico que hoy tiene que ver con la comprensión de la obra desde un punto de vista visual, pero particularmente de lo que cuenta esa visualidad.

Los objetivos de este estudio se inician con Focalizar cuál es el rol que cumple hoy el Diseñador Teatral dentro de la puesta en escena local para después generar reflexión en torno al lenguaje del Diseñador Teatral y cuál es su implicancia en la puesta en escena. Todo esto con el fin de objetivar el rol del Diseñador Teatral como un narrador visual sustentado en su lenguaje: la narración visual.

De esta manera la hipótesis se define así: el Diseñador Teatral es un narrador visual y su escritura visual entrega a los participantes de una creación escénica y al espectador una historia paralela.

Las etapas recorridas por este trabajo se fueron modificando según las necesidades del estudio. Primero se reestructuró y completó la investigación hecha en el seminario sobre la Narración Visual. Posteriormente se cruzó los comentarios e inferencias con las citas obtenidas de libros y tesis anteriores de la carrera de diseño teatral. Para finalmente, ser completadas por las entrevistas y obtener conclusiones sobre la hipótesis. Paralelamente se fue decidiendo los formatos y el camino gráfico a seguir. Donde se estableció la utilización de la tipografía y el uso de un registro particular registro de objetos y cosas que pertenecen al espacio de encierro donde se obtuvo este trabajo.

Para poder entender la narración visual y su otra historia, es necesario comprender la obra desde los estudios más recientes sobre el análisis de la puesta en escena acercándose a algunos autores.

Primero descansará en el contexto del teatro y su puesta en escena para detectar el medio donde transita el diseñador teatral. Se hablará de la puesta en escena como La Gran Imagen.

Acto seguido se hará un zapping por algunos conceptos escénicos sobre las múltiples lecturas que logra un espectador de La Gran Imagen.

Posteriormente se tratará de definir los conceptos de Diseño Teatral y Diseñador Teatral tomando en cuenta algunas tendencias y definiciones de algunos autores, como

de opiniones vertidas sobre algunas premisas utilizadas a través del tiempo.

El Rol del diseñador teatral en las artes escénicas será el tema que seguirá al de las definiciones en torno al diseño teatral, deteniéndose en los lugares desde donde posiblemente aparece este rol.

En el capítulo siguiente se construirá el concepto de la narración visual del diseñador teatral a través definiciones sobre el encadenamiento de imágenes y sus lecturas dentro del gran entramado de la escena.

Finalmente se expondrá una posible definición de la historia paralela de la puesta en escena y de como podría estar estructurada y conformada.

Concluyendo con algunas reflexiones cruzadas por opiniones y concepciones sobre la escena vertidas por el diseñador teatral Rodrigo Bazaes y el director Marcos Guzmán.

En la última parte de esta memoria se anexan las entrevistas para que puedan ser usadas en otras investigaciones posteriores.

Los aportes de esta investigación serán el reestudio de la disciplina del Diseñador Teatral permitiendo darle validez a su trabajo autoral. El segundo aporte será dentro lo teórico a la escasa producción reflexiva en torno al proceso creativo del Diseñador Teatral y por último, la incorporación de nuevos lenguajes en el proceso creativo del Diseño Teatral.

Ojalá que este estudio sea un paso a otras investigaciones que quieran profundizar en torno al tema autoral, de rol y de defición del diseño teatral en nuestro pequeño medio escénico santiaguino.



Imagen: descanso 2

2 LA GRAN IMAGEN: EL TEATRO Y SU PUESTA EN ESCENA

El teatro como parte de las artes se sitúa dentro de las de representación, que presupone una creación o un proceso intelectual en donde lo creado se expone y es único. Podríamos entrar en conflicto con la palabra representación, por ejemplo, con la utilización de los objetos cotidianos, el uso de una persona ajena al acto de la representación o la utilización de los espacios de uso público en el resultado, pero entendamos que en la actualidad del arte el hecho de llevar algo real a formar parte de un producto artístico es válido dentro de un proceso que necesita

la existencia de un artista, una obra y un sujeto que lo haga existir como arte. Siguiendo con esto el teatro como producto es aquello que supuestamente partió de una dramaturgia y que veremos como acto el día de la presentación, a pesar de que esto difiere muchas veces hoy en las distintas tendencias del teatro actual, Pavis afirma lo siguiente:

“Representar es hacer presente en el instante de la presentación escénica aquello que antes existió en un texto o en una tradición teatral”.¹

Pero hoy no nacen todas a partir de un texto o una tradición, ya que incluso algunos improvisan un texto o lo construyen en el acto mismo.

A pesar de que hoy vemos que existen muchas formas escénicas que no tienen una dramaturgia directa con la palabra dicha, derivadas algunas formas de otras épocas como el teatro de sombras y la pantomima, de alguna manera creo que podríamos interpretar esto algo así como que el acto de representar se plantea hoy en contar una historia, que no importa si su estructura hace referencia a un texto dramático o teórico, como es el caso de la danza

¹ Pavis, Patrice. “Diccionario del teatro”. Editorial Paidós. Traducción de Jaume Melenders. Barcelona. 1998. Pag. 397

contemporánea por ejemplo, y que esa “historia” se presenta de una forma particular llamada escénica.

Esa historia tiene la particularidad de ser única en su presentación, ya que existe ante nosotros de forma instantánea y vivenciamos el acto una sola vez. Aquí nos encontramos con una nueva tendencia que revierte lo dicho, ya que hoy dentro del entramado interdisciplinario en que vivimos como lo son el video teatro y la danza teatro, por ejemplo, mas allá de tomarlos como un registro, también están formando parte de las artes de la representación, que de alguna manera conflictúan el hecho de lo vivencial del arte representado en su unicidad, ya que ahora la repetición de esa grabación es siempre la misma, pero al parecer el arte de la representación al igual que las otras artes depende en su esencia finalmente del sujeto-espectador que es el que lo hace individual e irrepetible en su percepción. Ya lo explica Pavis:

“Hay que considerar que el escenario es un evento único, una construcción que remite a sí misma (como el signo poético) y que no imita un mundo de ideas. El drama es primario, no es la reproducción (secundaria) de alguna cosa (primaria), se presenta a sí mismo, es él mismo. La representación sólo existe en el presente común al actor, al lugar escénico y al espectador. Ello es lo que diferencia el teatro de las otras artes figurativas y de la literatura”.²

De acuerdo con lo expuesto por el autor francés hablamos de obra como producto de la creación escénica es única como evento que acontece frente a nosotros y que no representa la realidad, sino que expone su propia realidad a través de los factores escénicos: actor, lugar, espectador, pero vemos que esa particularidad de nuestro arte hoy ya se está mezclando con los otros soportes como el cine, es decir, que su forma eventual y única está quizás fusionándose con las particularidades de otras artes.

Es urgente recordar que el diseño teatral también es parte de esa vivencia única e irrepetible de la cual nos sentimos orgullosos al momento de defender nuestro trabajo, ya que las condiciones y manipulaciones a las que son sometidas el espacio, la iluminación y el vestuario son siempre distintas, recibidas por el espectador cada vez de forma única también.

La teatralidad según Pavis:

² Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag 397

“Vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral. La teatralidad puede oponerse al texto dramático leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena. En vez de aplanar el texto dramático mediante una lectura, su colocación en el espacio –es decir, la visualización de los enunciadores- permite poner de manifiesto la potencialidad visual y auditiva del texto, aprehender su teatralidad: ¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto”.³

A pesar de la separación que hace Pavis sobre la teatralidad y el texto creo que nos habla de esa diferencia formal sobre lo leído y lo vivido, continúa diciendo que :

“Es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que se sumere el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Teatral quiere decir simplemente “espacial”, “visual”, “expresivo”, también la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artifiacilidad de la representación”.⁴

Entonces rescatando la comparación que Pavis hace de lo teatral, hablamos de la teatralidad más allá del teatro sin el texto, sino que teatralidad como sinónimos de la visualidad, de la expresión, de lo espacial y lo artificial del trabajo escénico.

Si entramos en el análisis del fenómeno del teatro y la representación nos encontramos con disciplinas teóricas que se han dedicado por mucho tiempo a su estudio y la descripción del fenómeno como es la semiología.

“El análisis, la descripción, la interpretación del espectáculo o de la representación del montaje es la incertidumbre de la misma magnitud en una de las tareas fundamentales de la semiología teatral: atribuir un sentido a un conjunto de materiales heterogéneos reunidos en un tiempo y un espacio para un determinado público”.⁵

³ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag .434

⁴ Pavis, Patrice. *Ibíd.*

⁵ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag. 122

A partir de lo expuesto por el mismo Pavis la semiología teatral trata de dar sentido al trabajo escénico y nos acerca a la definición de la puesta en escena que constituye el acto de representación está conformada por un conglomerado de creaciones y le da un sentido. Un colectivo que acontece frente a un espectador, que tiene la responsabilidad de completar esta relación necesaria para que el teatro sea teatro y la obra se haga realidad, y se concrete como manifestación artística. En este lapso de tiempo que se repite, pero que cada función siempre es única se mezclan distintos discursos, oficios y disciplinas, que conforman este arte de la representación.

De una u otra forma el estudio de la puesta en escena por parte de la semiología nos da:

“La noción de puesta en escena como un trabajo que pone en común y confronta sistemas significantes, y también como su exhibición ante un público que, a su vez, es variable y activo. La descripción o la anotación sólo son posibles en tanto que el análisis que presupone una síntesis también móvil y siempre desconstruible”.⁶

Creo que en esta cita vamos reafirmando a la puesta en escena como una estructura desplegable en muchas descripciones, las cuales son las que trata de definir la semiología y que nos hace comprender la puesta en escena como un conjunto de cosas. Tomando como premisa la idea de que:

“Todo cuanto ocurre en escena está contagiado de irrealidad”.⁷

Este acto de “representar” el texto, la realidad o la fantasía se mezclan y vemos que dentro de la historia del teatro ha evolucionado en las manos de diversos creadores desde sus inicios trágicos a tendencias contemporáneas, Ubersfeld nos habla de la representación desde el hoy, al respecto y dice:

“La representación constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto -si no total al menos parcialmente- un proceso de comunicación en el que concurren una

⁶ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag. 123

⁷ Ubersfeld, Anne . (1998) “Semiótica teatral”.Madrid, Ediciones Catedra/Universidad deMurcia. Pag 33

serie compleja de emisores -estrecha y recíprocamente relacionados-, una serie de mensajes -igualmente relacionados, en este caso según códigos extremadamente precisos- y un receptor múltiple presente en el mismo lugar...el hecho teatral como relación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales”. ⁸

Recogiendo de esta idea comprendemos que el espectador se ve estimulado dentro de la comunicación (espectador-obra) que se crea en el acto de la representación por imágenes, palabras, gestos, movimientos, colores, formas, sonidos, distancias, ideas y signos. Es por esto que el acto de la representación también podríamos nombrarla como una gran imagen en donde se mezclan todos estos estímulos y sus distintas interpretaciones.

¿Qué es imagen?

“Imagen es una figura real o irreal que evocamos o producimos con la imaginación... las imágenes son productos imaginarios... Todas ellas tienen en común, el preservar la pluralidad de significados de la palabra. Toda imagen acerca o acopla realidades opuestas o alejadas entre sí, esto es, someter a unidad la pluralidad de lo real... esa realidad aspira a lo que podría ser, la imagen no explica, invita a recrearla”. ⁹

La gran imagen escénica estaría compuesta por un compendio de imágenes en sí y para sí, que el espectador contruye y se apodera de ella reinterpretándola, esta gran imagen sería la que el espectador contruye como gran idea y es la que conforma o construye la puesta en escena, que sería el gran todo escénico. Como lo dice Ubersfeld:

“La representación es también la imagen visual, plástica y dinámica de las redes textuales, aspecto que no por ser menos visible deja de ser capital”. ¹⁰

Pienso que al nombrar las redes textuales nos da pie para visualizar que esta gran imagen es un entramado de textos que llamaremos posteriormente algo así como un conjunto de historias paralelas.

⁸ Ubersfeld, Anne. *Ibíd.* Pag.20

⁹ Retamales, María Inés. (1993). “La imagen como punto de partida del diseño. Final de partida de Samuel Beckett”. Santiago de Chile Memoria. Universidad de Chile. Pag 68

¹⁰ 10 Ubersfeld, Anne . *Op.cit.*Pag.121

“Los estudios con frecuencia han insistido en la necesidad de entender el teatro como un fenómeno que supera lo literario, por cuanto involucra una serie de elementos no estrictamente lingüísticos”.¹¹

En desacuerdo con el autor, creo que en la actualidad podríamos hablar de que puede ser lingüístico porque las imágenes también generan su propia historia.

¿Por que no antes? Porque muchas veces el sujeto se ha preocupado de lo visual y el teatro también, fiel ejemplo de eso son los estudios de la perspectiva en la Edad Media y el Renacimiento, pero creo que es ahora cuando el espectador está preparado para poder leer el trabajo complejo que se le entrega a un nivel de contrucciones de ideas. Es decir “El concepto de teatro como medio de comunicación implica considerar los códigos con que se lleva a cabo la comunicación: el emisor utiliza una pluralidad de códigos para descifrar su mensaje y el receptor descifra los signos para la construcción del sentido”.¹²

Este sentido del cual nos habla el autor es el que va dando la sustancia a los discursos que va construyendo el espectador o mejor dicho decontruyendo para volver a armarlos a su antojo. A pesar de que nos acercamos a la semiología para construir nuestras bases teóricas tengamos en cuenta que como dice Pavis:

“Sería una ingenuidad esperar de la semiología la revelación de uno o incluso varios códigos teatrales capaces de reducir (o de formalizar) la representación teatral a un esquema que sea tu traducción....el código es una regla que asocia arbitrariamente, pero de un modo fijo, un sistema a otro”.¹³

Nos apoyamos en lo dicho por el autor para decir que la puesta en escena es un entramado muy difícil de desenmarañar, pero creo que en esa complejidad también se establecen las distintas disciplinas que se reúnen para poder armar la puesta en escena.

¿Es entonces, que los trabajos llegan a tal fusión que es imposible separarlos?

¹¹ Villegas, Juan (2000) “Para la interpretación del teatro como construcción visual”.Irvine.Ca. Colección Teoría 2. Editorial Gestos. Pag. 37

¹² Villegas, Juan Op.cit. Pag. 37

¹³ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag .68

Suponemos que si existe la posibilidad de separar cada parte del todo, de hecho la semiología lo intenta, pero creo que esta investigación propone que el espectador de hoy tiene la capacidad de poder hacerlo, ya que vivimos en una multiplicidad de mensajes simultáneos en nuestro diario vivir y la gran mayoría de ellos de estimulación visual, es por esto que conflicto que puede llegar a provocar la capacidad receptora y analítica del sujeto que recibe esta gran historia representada no sea de gran relevancia, lo que no podemos negar es que las distintas interpretaciones

y construcciones conceptuales que los sujetos puedan llegar a lograr sean de una gran profundidad intelectual, pero no seamos prejuiciosos y confiemos en la imaginación. Acerquémonos al mejor estado emocional donde podemos viajar a través de la imáginación y que Ubersfeld nos recuerda sobre Freud:

“Para Freud, el soñador sabe que sueña aún cuando no lo crea o no quiera creerlo. El teatro posee, de igual modo, el estatuto del sueño; se trata de una construcción imaginaria, y el espectador sabe que queda radicalmente separada de la esfera de la existencia cotidiana”.¹⁴

Al igual que Ubersfeld, Artaud o Derridá uno de los pensamientos recurrentes cuando nombro al espectador que observa la puesta en escena es el de un soñador que deja viajar su imaginación, incluso, para establecer otra historia ajena, que construye a partir de una interpretación entresoñada la cual podría hacer enfurecer a un dramaturgo que tuviese acceso a esa narración.

¿Pero quién es ese espectador? Pavis lo nombra así:

“El espectador -individuo es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos”.¹⁵

Este espectador actual inserto en el cotidiano esta expuesto a miles de estímulos visuales, los cuales podríamos decir que ya no lo sorprenden o que pasan por sus ojos de unamanera desapercibida, creo que en estos momentos la capacidad zapping del hombre ha reforzado la capacidad de lectura de lo múltiple y lo móvil, más que el estado de hipnotismo al que se hace referencia desde los años 60'- 70'. Nuestro país culturalmente ha avanzado a hacia una explotación de la imagen y dada las tecnologías de consumo podemos

¹⁴ Ubersfeld, Anne . Op.cit. Pag.34

¹⁵ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag 180

encontrarnos caminando por una calle céntrica para darnos cuenta de la cantidad de información que recibimos. Honestamente con esto último estoy tratando de no menospreciar al espectador actual, no subestimarle en su capacidad analítica, creo que en edades mas tempranas o espectadores mas jóvenes, esa capacidad es aún mayor. No desmereciendo los otros espectadores , sino que está más entrenada su capacidad multi-lectura. Villegas nos reafirma lo expuesto diciendonos que:

“La cultura contemporánea se ha hecho predominantemente visual como por la importancia que la comunicación visual ha alcanzado en tiempos de globalización”.¹⁶

En lo que estamos absolutamente de acuerdo y además conecta la idea de lo cultural con lo comunicacional dentro de lo visual y agrega que:

“La cultura actual es una cultura visual....es probable que en otros momentos históricos la cultura visual haya sido igualmente importante”.¹⁷

Lo dicho por el autor nos ayuda a pensar que la cultura actual nos ha hecho espectadores visuales de las historias, nos ha adiestrado en la comprensión de esos mensajes visuales, la publicidad y los medios tendrán su culpa también en esto como parte de la cultura. Este sonambulismo al que estamos acostumbrados a vivir, posiblemente sea el mejor

estado para definir esa preparación intelectual que necesitamos para ingresar en una complejo entramado visual. Es interesante hacer referenecia a que la puesta en escena al igual que cuando soñamos sabemos que es una construcción que nosotros vamos hilando y que por eso no es posible dentro nuestra realidad. Eso le permite también encontrar una motivación para poder desintegrar esa obra y separar los distintos pedazos, y así contemplarlos o completarlos. Sabemos que esta actividad es muy difícil de practicar dentro de un sistema tan complejo, pero no imposible.

¹⁶ Villegas, Juan. Op.cit. Pag. 42

¹⁷ Villegas, Juan. Ibíd



Imagen: descanso 3

3 ZAPPING ESCÉNICO: LAS MÚLTIPLES LECTURAS

Siguiendo por este recorrido teórico tratemos de entender lo que le sucede al espectador, que supuestamente debería tener las herramientas necesarias para poder entender esa gran imagen que es la puesta en escena y poder leer las distintas historias que se representan, Villegas plantea esta capacidad:

“... partimos del supuesto de que el practicante de una cultura tiene la competencia para utilizar y descifrar esas imágenes y, además, tiene la competencia para asignar a esas imágenes su

legitimidad de acuerdo con las diferentes prácticas culturales”.¹⁸

Si este espectador, como bien lo dice el autor, capacitado para descifrar y asignar legitimidad a las imágenes, presencia la puesta en escena y recibe la gran cantidad de historias presentes en ese aglomerado de cosas, que utiliza a su antojo, pero nos asalta la pregunta:

¿Cuáles son esas lecturas?

3.1 PASANDO POR EL DISCURSO

Para poder establecer las lecturas del espectador necesitamos antes entender la noción de discurso, tomamos la definición de Pavis para acercarnos a ella:

“El discurso se opone al relato; en el relato, los acontecimientos parecen relatarse a sí mismos; por el contrario el discurso se opone a un locutor y un oyente y se organiza a través de la correlación de los pronombres personales. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización que los “autores”(dramaturgo, director, escenógrafo, etc) hacen de los

¹⁸ Villegas, Juan. Op.cit.. Pag. 41

distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado”.¹⁹

Interpretando lo que el autor nos explica detrás de cada discurso existe un autor y por ende un receptor de ese discurso que lo indentifica como tal, dentro de la teatralidad encontramos diversos autores que nos presentan sus diferentes discursos teatrales, creo que podemos decir que todos los participantes de una creación participan discursivamente dentro de la puesta en escena; el dramaturgo, el director y el escenógrafo como ya lo dice Pavis. Los que están ajenos a esa creación como los técnicos quizás se suman a uno de los discursos y participan desde ahí. La conformación o estructura de este discurso lo analizaremos mas adelante, pero es importante en esta etapa que entendamos que son éstos, los llamados “discursos”, los que van a provocar las diferentes lecturas de un espectador, estoy diciendo con esto que el discurso es anterior a la historia paralela, me apresuro a nombrar el discurso como la base lingüística que soportará la historia o que sustentará políticamente cada una de las autorías participantes en la puesta en escena, el discurso será el motor de valores o la base del ejercicio de poder de cada autor para contar su historia paralela.

Las múltiples lecturas podríamos separarlas dentro de las distintas actividades disciplinarias que se realizan dentro de la tearalidad escénica, pero la más importante es la del texto que acontece el dia de la función.

3.2 CANAL TEXTUAL

¿Por qué darle más importancia que lo visual?

Porque nos servirá para poder comprender la lectura a priori del texto visual presentado en la representacion teatral, a pesar de que en algunas corrientes teatrales se desplaza el discurso del texto por el visual del espectáculo mismo. Como por ejemplo:

“El teatro de calle, cuyos códigos son los del todo diferentes del teatro de sala y en las cuales la visualidad adquiere importancia clave. El discurso verbal en el teatro de calle, por ejemplo, tiende a desaparecer y a ser sustituido por el discurso espectacular”.²⁰

¹⁹ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag 136

²⁰ Villegas, Juan. Op. cit. Pag. 29

Esto sucede por las características del propio espectáculo afectadas directamente por el espacio ocupado para la representación, captar la atención del público en un espacio público o abierto es mucho mas distractor a un nivel de mensajes visuales para el espectador, a diferencia de la oscuridad y la relación con el objeto que se logra en un teatro de cámara o caja.

La relación sujeto-objeto que se asemeja a un lector y un libro-imagen es la que hace entrar en un lectura mas clara de los códigos teatrales y su comprensión, entrando completamente y conciente de esta mentira, el espectador paga para que le mientan por un lapso de tiempo en distintos soportes, el más evidente es el trabajo del actor y el espacio como convención escénica, por último creo que está el texto

“En el discurso teatral , el teatro y la representación no son más que una ficción puesto que son inventados de arriba abajo y las aserciones que contienen no tienen valor de verdad” .²¹

Con respecto al texto, dentro del ámbito semiótico, Villegas nos señala que:

“Lo específico de la semiótica teatral, vendría a ser el estudio de la producción de significado en los procesos comunicativos de los discursos teatrales. En la práctica, la semiótica permite una gama de análisis que cubren prácticamnete todas las dimensiones del proceso de comunicación. Por lo tanto, el análisis semiótico puede tanto hacer volver al texto como alejar del texto. Los análisis semióticos, sin embargo, condujeron a la vez a un alejamiento del texto dramático o de su posible especificidad” .²²

Es muy probable que esta preocupación por las múltiples lecturas de la puesta en escena nos hayan alejado del análisis del texto, creo en parte que esta responsabilidad es compartida por espectadores, teatristas y semiólogos, pero dentro de esta preocupacón a la cual hace referencia Villegas es capital nombrar que además del texto dramático encontramos mas textos dentro de la puesta en escena y que hoy están tomando más peso o nos encontramos con un espectador mas apto para poder recibirlos, es por esto que no quiero ir en desmedro del texto, sino que dentro de las múltiples lecturas de un espectador, ese texto que aparece en la voz de un actor, recortado y pegado en una proyección, escrito en la muralla rápidamente por una mano, moldeado con plasticina por una actriz, por ejemplo, se complementa con otros textos, el de nuestro estudio, que es el del diseñador teatral o llamado también escenógrafo, que a partir de un discurso elabora también su propio texto, que se apilará en una historia.

²¹ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.206

²² Villegas, Juan. Op.cit. Pag. 25

Barthes propone las distintas lecturas del espectador de acuerdo a la percepción del texto dramático a partir de los códigos que se establecen en el análisis de la representación

”Propuso una clasificación de los cuatro series principales: códigos hermeneúticos, códigos proairéticos (de las acciones), códigos simbólicos y códigos culturales (S/Z). Un análisis cuidadoso de los códigos en el texto dramático muestra algunas de las series propuestas por Barthes resultan sumamente sugerentes para el análisis. Los códigos hermeneúticos, por ejemplo, en muchos textos se constituyen en la base del proceso de tensiones y distensiones”.²³

y Villegas aclara esto a partir del discurso:

“El texto teatral es una forma de discurso teatral que, como otras prácticas escénicas, contituye un proceso de comunicación interdisciplinario y utilizador de la multiplicidad de medios visuales asequibles o legitimados en su contexto histórico y cultural. El texto dramático puede entenderse, dentro de variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos - diálogos, tipos de escritura, virtud específica- cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado. El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral -posibilidad de representarse- que no se advierten en otros géneros literarios de occidente”.²⁴

3.3 ZAPPING DE LO TEXTUAL A LO VISUAL

El texto dramático ha adquirido hoy nuevamente gran importancia despues de alejarse de él en las creaciones colectivas, los ejercicios de improvisación y el performance, actividades escénicas realizadas intensamente en nuestro país desde los 60’s. El impulso de la dramaturgia joven, los concursos nacionales de dramaturgia, la dramaturgia breve y el off de dramaturgia entre otros, han impulsado una vuelco a retomar la importancia de la palabra y a su renovada escenificación, ya liberada en la época de la dictadura por grupos y compañías independientes y explotada en los principios de los 90’s.

²³ Villegas, Juan. *Ibíd.* Pag. 43

²⁴ Villegas, Juan. *Ibíd.* Pag.56

“Estudios semióticos sobre los discursos teatrales del performance y la teatralidad , le restan importancia al texto dramático dando énfasis en los modos de la puesta en escena. Se enfatiza el “teatro” como espectáculo o como construcción espectacular, disminuyendo la significación del discurso verbal”.²⁵

Creo que en la actualidad la escenificación de los textos dramáticos apelan a una puesta en escena que revele las distintas disciplinas dando una mayor importancia a la visualidad de la historia contada. Pero creo que esa visualidad no sólo aparece de la virtuosidad del texto, sino también, de la capacidad y dedicación de los participantes en la creación de la representación de la gran imagen escénica. Villegas nos menciona que:

“El entendimiento del texto teatral como espectáculo potencia el considerar como factor esencial de la contextualidad teatral al destinatario del mismo, el público”.²⁶

A través de esta cita reafirmamos la necesidad de enfrentarnos a un teatro preocupado de relacionar directamente el texto dramático con su escenificación y que será percibido por un público, pero el espectador actual absorbido por la sobreestimulación de mensajes visuales necesita encontrar algo más allá que la palabra en la puesta en escena y más que una imagen parlante. Necesita construir una gran imagen escénica que le narre desde las distintas manifestaciones artísticas o creaciones para llegar a la construcción de un imaginario y poder elaborar su propio discurso a partir del análisis espectacular. Pavis subraya lo siguiente:

“Mientras el texto dramático provee al lector todos los materiales por medio de la palabra y la imaginación del lector, el texto espectacular es aprehendido predominantemente por los sentidos de la vista y el oído. La competencia cultural y teatral implica la capacidad de asignar sentido a los objetos que se le presentan en el escenario en el contexto que le permite o fuerza el espacio escénico en que se lleva a cabo la puesta en escena. Implica a la vez un espectador que espera satisfacer expectativas, las cuales cubren una amplia gama de aspectos, desde el conocimiento o desconocimiento del autor del texto, el director del espectáculo, las informaciones proporcionadas por la prensa escrita o hablada hasta

²⁵ Villegas, Juan. *Ibíd.* Pag 26

²⁶ Patris, Pavis. (1996) “L’analyse des spectacles” Editeurs Nathan Université

el conocimiento de las circunstancias históricas en que se producen".²⁷

Estas expectativas deben ser superadas, ahí esta la obligación de los artistas escénicos, de completar esa gran imagen que es la puesta en escena y poblar ese espacio delimitado para crear de múltiples narraciones, ampliando el espectáculo dentro de sus posibles interpretaciones y también satisfacer a un espectador adicto a la diversidad de mensajes paralelos. Anticipando lo "paralelo" a todas las posibles direcciones de escribir una historia. Las distintas interpretaciones o múltiples lecturas de esta gran sistema de mensajes se concretan o son contenidas dentro de un lugar real y descrito por convención como espacio escénico, en donde se escriben, por así decirlo, los distintos mensajes que el espectador debe o escoge leer.

"El espacio escénico concreto no aparece como una medición entre modelos diferentes, sino que constituye en mediación entre diferentes lecturas posibles del texto: el espacio escénico(de la representación) es lo que permite leer a un tiempo la poética del texto y su relación con la historia. Convertido el espacio escénico en objeto poético, es decir, en lugar de combinaciones de redes, la lectura que de él hace el espectador, revierte en cierto modo, sobre el texto literario. La lectura del espacio textual del texto dramático pasa decisivamente por el espacio escénico de la representación. A esto hay que añadir y esto es un hecho ya comprobado, que el espacio escénico es también la imagen matemática del espacio ideológico actual del director teatral".²⁸

Pero además podríamos decir que el espacio escénico es el mundo donde el diseñador también escribirá sus mensajes.

3.4 CANAL VISUAL

El espacio escénico como bien lo señala Ubersfeld nos entrega un entramado visual que podríamos llamarlo como un mundo de ideas, que se van uniendo, se van codificando y podemos otorgarles un significado y un significante, es decir, un mundo de imágenes, palabras, gestos y movimientos, colores, formas, texturas, sonidos que si los separamos o los apilamos encontramos una posible lectura, una cierta escritura de algo que podríamos llamar signos.

Es importante precisar que las múltiples lecturas que se puede hacer de un espectáculo teatral son infinitas una de ellas es la escritura de un diseñador

²⁷ Villegas , Juan . (1997)"Para un modelo de la historia del teatro". Saline Michigan Ediciones de gestos , coleccion teoria 1, McNaughton&Gunn, Inc. Pag. 55

²⁸ Ubersfeld, Anne . Op. cit. Pag 126 -127

teatral, esa escritura tiene una forma particular de rayar su contenido. Esa caligrafía creo que se desconoce, pero sabemos que existe más allá de una palabra, más allá de una propuesta de interpretación o de dirección, existe también una opinión por parte de un creador más en un montaje teatral que se pierde muchas veces en las otras. Pero también no es menor

comprender que el espectador tiene que leer el trabajo del diseñador desde múltiples lecturas también, ya que lo interdisciplinario de esta disciplina es realidad en el hoy, es decir, que la escenografía se toma de un gran número de soportes técnicos y teóricos de otras ramas artísticas para completar su creación, es por esto que cada una de esos mensajes soportados desde la imagen, el objeto, el cuerpo y el vacío, deberán ser leídos desde diferentes formas intelectuales de procesamiento.

Vega se acerca a esta complejidad diciéndonos:

“Casi todas las escenografías modernas, contemporáneas, son como una suma de obras”.²⁹

Y debido a esto es que también se manifestaran distintas lecturas por ende, distintas escrituras visuales también.

En torno a las múltiples lecturas de una representación escénica, Marcos Guzmán no afirma que:

“Las grandes obras de arte son una unidad orgánica y esa unidad estuvo alguna vez diseccionada. Si piensas en la historia del arte, existieron obras de arte que estuvieron construídas , en forma esporádica , por varios autores que decidieron armar un ensamblaje, alguna cosa entretenida , pero la obra de arte no puede sino instalarse como una unidad, lo bonito del teatro es que esa unidad es a partir de varios lenguajes que tiene infito vuelo pero la gracias es que todos los lenguajes los utiliza como pretexto para tensarlos en el escenario y lograr instalarse como un solo discurso”.³⁰

²⁹ Marambio, Mercedes. (2003) “Espacio sobre espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile. Entrevista a Rodrigo Vega. Viernes 7 de Marzo del 2003.

³⁰ Anexo de entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marcos Guzmán

Creo que la unidad desde donde nos habla finalmente el director, es el lugar político del discurso de producto recibido por el espectador y con el cual creo que estamos de acuerdo dentro de la noción de una gran obra no debería poder ser desmembradas en varias sino en un total único, pero ¿Qué pasa con las distintos mensajes, si no son escritos por el director, se nos escapan al mensaje global de la obra? Guzman agrega al respecto o como complemento a esta idea:

“A mí no me satisface, ni entiendo , ver esos distintos discursos narrados como en co-relato, uno ve el diseño, pero uno entiende que ese diseño no está, pese a lo bello, en una relación orgánica brutal con el actor sino que podría uno cambiar con el computador el fondo y seguiría siendo lo mismo, esos co-relatos no están en diálogo franco real”.³¹

Frente a las declaraciones de Guzmán creo que estamos en desacuerdo con la no posibilidad del aporte de esos co-relatos, ya que esos aportes son los que complementan o proyectan la obra a su trascendencia individual y que además demuestran la existencia entonces de co-lecturas de los mensajes, como los entregados por el diseño. En este sentido es realmente aportativo el comentario del director al afirmar la existencia de las múltiples lecturas de un espectáculo y sus narraciones paralelas, que para él no son importantes, pero que nos hace avanzar un paso más hacia la historia paralela.

³¹ Anexo de entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marcos Guzmán

4

Imagen: descanso 4

4 DISEÑO TEATRAL Y DISEÑADOR TEATRAL

4.1 EL TRABAJO DE UN DISEÑADOR TEATRAL

“El diseño evoluciona constantemente. Si podemos encontrar una manera de valorarlo, podremos alentar su florecimiento”.³² 32

El diseño teatral como disciplina se basa en la definición de su obra más que del compendio de características de lo que debe ser él, entendamos entonces que a través del trabajo del artista hoy, vamos a comprender y poder caracterizar lo que llamaremos un diseñador teatral.



El trabajo del diseñador teatral era comprendido dentro del decorado:

“Aquello que en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos. Todo ocurre como si el arte del decorado no hubiese evolucionado desde fines del siglo XIX. Se sigue aplicando el mismo vocabulario descriptivo, todavía es juzgado en relación a conceptos estéticos precisos que no tienen en cuenta ni su finalidad, ni su función. El decorado, tal como lo concebimos hoy, debe ser útil, eficaz, funcional. Es una herramienta antes de ser una imagen, es un instrumento y no un ornamento. El decorado no sólo se libera de su función mimética, sino que toma a su cargo la totalidad del espectáculo convirtiéndose en su motor interno. Ocupa todo el espacio, tanto por su tridimensionalidad como por los vacíos significantes que sabe crear en el espacio escénico.

Funciones: Ilustración y figuración: esta figuración siempre constituye una estilización y una elección pertinente de signos,

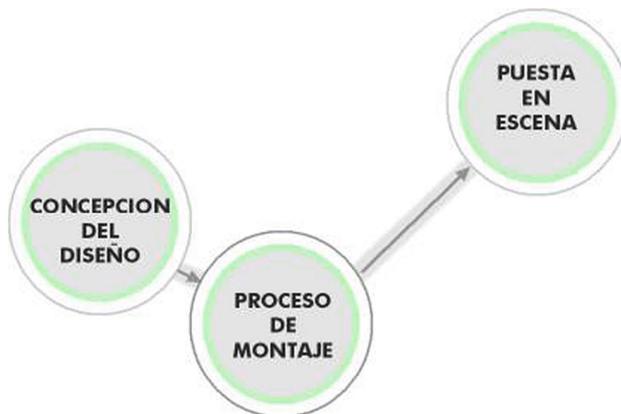
³² Davis , Tony (2002) “Escenógrafos, Artes Escénicas”. Barcelona.Traducción de Eduardo Hojman. Editorial Oceano. Pag.12

pero varía entre una transcripción naturalista y una evocación a través de algunos rasgos pertinentes. Construcción y modificación: conjunto de planos y pasarelas, de construcciones que ofrecen a las actores un espacio para sus evoluciones.

Subjetivización del escenario, descompuesto ya no según líneas y volúmenes, sino en función de sensaciones y de la relación con el público”.³³

El trabajo actual del diseñador teatral como artista escénico participa dentro del proceso de manera funcional con su trabajo en la medida en que lo dispone para la utilización de otros, pero dentro del proceso creativo y su significancia en la puesta en escena es otra, es decir:

ESQUEMA DEL TRABAJO DEL DISEÑADOR TEATRAL



El proceso creativo y la puesta en escena son los dos lugares desde donde vemos concretamente al artista y en el proceso de montaje es donde lo relacionamos con su labor técnica y funcional. A pesar que la labor del diseñador también se divide actualmente en la técnica y la creación del montaje, es necesario entenderlo

mejor desde este punto, ya que la concepción de su trabajo se va viendo modificado con el proceso de montaje, pero apela a una puesta en escena. Entonces, este rol nombrado anteriormente de decorador se acercaría más al trabajo del diseñador dentro del proceso de montaje, a pesar de que difiere con el término apoyándome en lo anteriormente expuesto y lo que también desarrollaremos después sobre su definición de narrador.

Pero continuemos, hoy el diseñador es nombrado también como escenógrafo, Pavis nos caracteriza esta disciplina de la siguiente manera:

³³ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag 116

“La escenografía señala perfectamente su pretensión de ser una escritura en el espacio tridimensional (al que habría que añadir la dimensión temporal)”.³⁴

Pavis nos acerca directamente al tema en cuestión, la escritura visual es una de las actividades del diseño teatral y yo no la nombraría como pretensión ya que, supuestamente el espectador es el que finalmente el que construye esta forma de escribir. Pavis continúa diciendo que:

“La escenografía hoy se concibe como un dispositivo capaz de iluminar el texto y la acción humana”.³⁵

Coincidiendo con lo afirmado por el autor, la escenografía además de iluminar las otras creaciones, también puede jugar escénicamente en su contra y eso es lo atractivo del quehacer escénico, pero no en desmedro, sino que estableciendo causas y ritmos en la lectura visual.

"Es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el del escenario; es estructurar cada sistema en sí, pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones”.³⁶

Pero también nos habla de los conflictos posibles de proponer, quizás uno de los objetivos que si pretende el diseño teatral es cuestionar la teatralidad y la representación, a si mismo y al mundo. Es por esto que Pavis también nos dice que:

"El escenógrafo desvía el trabajo global de la puesta en escena para su exclusivo provecho”.³⁷

Y creo que esta afirmación también nos habla de una actividad que esta en constante conflicto con el arte de la representación y no es perjudicial que una disciplina se tome más personalidad dentro de la creación, entendiendo que esta labor no es pasiva al director, sino que debería fortalecer una puesta en escena que sustente las problemáticas actuales del teatro.

³⁴ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag.164

³⁵ Pavis, Patrice. *Ibíd.*

³⁶ Pavis, Patrice. *Ibíd.*

³⁷ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag. 165

4.2 DIRECTOR VS. DISEÑADOR

Escenógrafo o diseñador de escenario, es definido como:

“Es la persona responsable de la forma en que se verá y se desarrollará la producción, y muchas veces trabajará en colaboración con el director. El término escenógrafo se creo después de las sorprendentes iniciativas de diseño de Josef Svoboda durante la década de 1950”.³⁸

Es entonces que desde Svoboda hasta nuestros días la preocupación por la forma de la puesta en escena es lo que le compete al diseñador por esencia, es decir, la forma es lo inherente y el contenido sera su discurso. Dentro de la construcción de la puesta en escena el trabajo codo a codo con el director es fundamental, según el escenógrafo Günther Schneider Siemssen:

“El director puede aportar ideas al trabajo del escenógrafo, pueden ocurrir tres cosas: el responsable del escenario puede tener una idea que afecte a la dirección; el director puede tener una idea original que sirva de estímulo al escenógrafo, o bien el director y el escenógrafo pueden trabajar juntos para resolver un enfoque concreto”.³⁹

Creo que lo dicho por el diseñador es muy acertivo ya que podemos situar el trabajo del diseñador dentro de esos tres campos de acción. Koltai trabaja, por ejemplo desde la primera forma y nos dice al respecto:

“Y cuando trabajo con otros directores, me encuentro que lo que buscan en mi diseño es un estilo que les ayude a encontrar una manera de dirigir la obra, de expresarla. El reto más importante como profesional de las artes escénicas, a menos que uno sea de esa clase de escenógrafos que en realidad son decoradores de interior, es estar capacitado para dirigir la obra si se lo solicitan”.⁴⁰

4.3 TENDENCIAS

Pavis nos nombra algunas de los planes de ataque de la escenografía dentro de la forma:

³⁸ Davis , Tony. Op. cit. Pag. 171

³⁹ Davis , Tony. Op.cit. Pag. 16

⁴⁰ Davis , Tony. Op.cit. Pag. 37

**“Algunas tendencias:
Romper la frontalidad.
Abrir el espacio. Multiplicar los puntos de vista.
Organizar la escenografía en función de las necesidades actorales o de dramaturgia.
Reestructurar el decorado, haciendo que se sustente en el espacio o en los objetos o vestuario.
Desmaterializar la escenografía. el espacio es un accesorio y una prolongación del actor”.** ⁴¹

Dentro de estas tendencias encontramos algunos diseñadores que las defienden, creo que el punto mas común en el diseño en Chile es la importancia que se le da al diseño de un texto, por ejemplo, Marambio nos dice:

“El escenógrafo crea a partir de las dimensiones dramáticas y plásticas de un texto. Es decir; toma los elementos o conceptos que considera mas relevantes o que mejor interpreten lo que se quiere decir, luego de un complejo proceso creativo que tiene la finalidad de comunicar y trascender, y los transforma en formas, colores, volúmenes entre otros”. ⁴²

A pesar de que lo expuesto en esta afirmación no es incorrecto, me parece que que el diseñador puede crear a partir de dimensiones plásticas, pero más allá del arte, creo que dentro del poder establecido en la comunicación y dentro de la posibilidad política del teatro, la dimensión debería ser llamada visual y creo que el trascender en la obra del diseñador no le pertenece al proceso creativo, sino que queda en manos de otros, el espectador. La obra del escenógrafo debería pretender morir junto con el espectáculo total. Rodrigo Pérez se acerca a una definición mas contemporánea del acercamiento del diseñador al texto, sabiendo que no todas las obras de las artes escénicas son realizadas con uno:

“El trabajo del diseñador teatral se encamina irreversiblemente hacia una co-dirección estética de la obra, a que la escenografía que crea adquiera igual protagonismo que un actor, por lo que debería transformarse en una rama más dentro de las artes plásticas. Hoy la escenografía apunta a crear espacios que se contengan por si mismos, que construyan significados que me transmitan emociones, signos y palabras; que se intervengan espacios con intencionalidad plástica. Se está formando una nueva generación de

⁴¹ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag.165

⁴² Marambio, Mercedes. Op.cit. Pag.23

artistas/diseñadores que ya no buscan solo mostrar lo literal del texto, sino que lo descifran y a partir de éste crean y desarrollan su discurso. Son capaces de contraponer ideas, de rebatir y debatir al respecto, son creadores que desmenuzan el texto, que se cuestionan cada palabra que éste contiene; trabajan no en base a lo literal, sino al contraste, a lo abstracto. El uso de lo material es un modo más de expresión y cumple un rol fundamental a la hora de crear; todo lo que se utilice para la puesta en escena debe estar justificado; si hay algo simulado debe tener un por qué; si utiliza un espacio despojado, no debe ser gratuitamente”.⁴³

El director y actor chileno nos habla del poder descompositivo del diseñador con respecto al texto. Resalta la figura minuciosa del diseñador en cuanto al uso de los recursos en el escenario como al trabajo intelectual, que esta dentro de las tendencias nombradas por Pavis como la reestructura del decorado. Me parece que es acertivo al nombrar lo plástico como una herramienta más, que se esta tomando casi como una tendencia desarrollada desde el uso de artistas plásticos para los diseños de las obras. Creo que lo mas aportativo del comentario de Pérez es en cuanto a la co-dirección estética del diseñador, que me parece real y asumo esa capacidad por parte de la disciplina. Miranda nos reafirma esto diciendo que:

“Creo que en cada uno de los diseñadores teatrales, hay un director teatral en potencia. El trabajo del diseñador teatral es la construcción de una imagen; lo que sobrevive a un montaje teatral, a parte del texto, es el registro visual y la visualidad es el trabajo del diseñador”.⁴⁴

Miranda nos revela tres puntos importantes, lo del director, que el Diseñador en sí es un constructor de imágenes que se preocupa de la visualidad, y que el registro y el texto es lo que sobreviven al montaje. Pero creo que en el espectador lo que sobrevive son las historias, como por ejemplo, la mitología. Estas tendencias actuales, muy compactas y precisas, que fueron expuestas por Pavis nos hablan de una disciplina que esta luchando con su pasado y que necesita que el trabajo escénico, en donde esta inserto, esté acorde a esa actualidad, entonces nos queda una pregunta pendiente

¿Si el espectador actual ya está más preparado para leer una escena dentro de sus múltiples escrituras, no será que los propios teatristas que participan en el

⁴³ Marambio, Mercedes. Op. cit. Pag. 43

⁴⁴ Marambio, Mercedes. (2003) “Espacio sobre espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile Entrevista a Raúl Miranda. Jueves 7 de Noviembre del 2003

trabajo escénico no tienen conciencia de la historia para poder convocar estas distintas creaciones en la representación del teatro hoy?

Es posible que los propios teatristas no lo estén o no tienen conciencia de la evolución de las tendencias, pero creo que esa falta de comprensión es posible por el poco tiempo que se le dedica a aprehender el lenguaje del diseñador teatral.

4.4 SU LENGUAJE

“La escenografía contemporánea nos habla de un acto creador total donde es difícil discernir los aportes del director, del iluminador, del actor o el músico”.⁴⁵

Cuando hablamos de Escenógrafo abarcamos las áreas del vestuario y la iluminación como un total visual y con respecto a lo que nos dice Pavis creo que esa es la realidad del teatro hoy, una amalgama de cosas que es muy difícil de deconstruir, pero no significa que tengamos que hacer referencia constantemente a las formas escénicas pasadas para poder construir la puesta en escena actual, me refiero específicamente al papel que cumple el director de escena, que se asume estará al tanto de las lecturas posibles del trabajo escénico, pero muchas veces el escenógrafo escribe un lenguaje tan abstracto que se hace ajeno a la comprensión lingüística del director y es por su lenguaje visual al que apela constantemente. Villegas nombra esto como competencia:

“El vestuario y la decoración de interiores constituyen teatralidades que se vinculan con las relaciones de poder dentro de la sociedad y son indicios del modo de auto-representarse en la sociedad. El vestido siempre es un “mensaje”. Los adornos, los muebles y su distribución son a la vez, también un mensaje. Para nuestros intereses, puede ser indispensable en el entendimiento del teatro, como indicaremos sobre la documentación de la visualidad de los textos teatrales. El modo de vestirse y la organización y adornos de la casa expresan un significado consciente o implícito de la teatralidad social. El vestuario constituye un lenguaje, un discurso, cuya decodificación requiere de competencia cultural”.⁴⁶

Pero creo que esta competencia cultural a la que hace referencia no es más que un adjunto de ideas al contexto general de la gran imagen, ya que el espectador lo soporta todo y lo que no entiende, lo inventa dentro de su imaginario, creo

⁴⁵ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag.165

⁴⁶ Villegas, Juan. Op. cit. Pag.63-65

que esa competencia es mejor cuestionársela dentro de los propios artistas que participan en el proceso, ya que así el nivel de comprensión de los lenguajes de la creación son asequibles a todos y no depende concretamente de los referentes que no nos entrega ni el texto dramático, ni la capacidad del director teatral. Son los acontecimientos teatrales de los cuales el teatrista debe hacerse cargo antes que exigirle al espectador su comprensión. El escenógrafo se preocupa actualmente de fortalecer sus discursos plásticos y traducirlos dentro del trabajo escénico, para que se puedan leer finalmente en la puesta en escena. Pavis nos dice al respecto que:

“Todo aquello que la artes plásticas crean para el escenario; a iniciativa del director de escena, y al mismo tiempo que él, el escenógrafo, es el responsable de la puesta en escena plástica del drama”.⁴⁷

Y con respecto a lo mismo González nos dice:

“Lo que nosotros planteábamos en esa época, era unir el teatro con las artes visuales, que la escenografía no fuera sólo un decorado sino que existiera una lectura visual que apoyara pero que también se lograra sostener en sí misma”.⁴⁸

Finalmente es el escenógrafo el que se preocupa de construir esta gran imagen escénica y el director es el que está a cargo del ordenamiento y sus posibles lecturas, creo que en ese sentido, las demás disciplinas formulan sus propios lenguajes y lo exponen en la representación de alguna manera, ahí encontraremos la escritura de la narración visual más adelante, que está muy ligada a esa preocupación estética dentro de los conceptos del gran total escénico expuesto al público.

El diseñador hace uso de su referentes al momento de crear y toma referentes necesarios del texto, pero también del mundo y de su propia disciplina para construir sus mensajes. Como además...

“El referente del texto es a la vez: un sistema en el mundo y Signos que representan al texto (del mundo y la escena) También el conjunto de signos referentes construye el sistema referencial del texto, que también tiene su referente actual”.⁴⁹

⁴⁷ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag. 342

⁴⁸ Marambio, Mercedes. (2003) “Espacio sobre espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile. Entrevista a Nury González. Miércoles 11 de diciembre del 2002

⁴⁹ Ubersfeld, Anne. Op. cit. Pag 28

En relación al signo visual y su rol en la puesta en escena, Ecco lo define así:

“Lo que podemos comunicar es un dato de la experiencia común; lo podemos comunicar no sólo mediante signos verbales (arbitrarios, convencionales, articulados en relación con unidades discretas), sino también a través de los signos figurativos (que aparecen como naturales y motivados, vinculados íntimamente con las cosas y que se desarrollan a lo largo de un continuo sensible)”. ⁵⁰

Además Ecco desglosa los signos separándolos en grupos y dice:

“Signos: denotan, con artificios gráficos convencionales, semas de reconocimientoo modelos abstractos, símbolos, diagramas conceptuales del objeto. Sólo se les reconoce dentro del contexto del sema.

Semas: Son los que comunmente conocemos como imágenes o signos icónicos. Constituyen de hecho un enunciado icónico complejo”. ⁵¹

Estos semas o imágenes compuestos de significado y significante van construyendo un complejo sistema que se nos representa en el espacio escénico y que va construyendo la puesta en escena, conformndo así la obra de arte. Estas imágenes serán las herramientas del diseñador para poder construir sus mensajes, que serán transmitidos al espectador a través del tiempo de la puesta. Es necesario aclarar que esas imágenes compuestas de signos o signos en sí, van a ir construyendo la narración del diseñador. Los signos que son utilizados por el diseñador dentro de su trabajo de imágenes y composiciones dentro del espacio escénico tienen distintos referentes, como los nombra Uberfield

“El signo de la representación tiene tres referentes: el texto dramático, el mismo como su propio referente, su referente en el mundo”. ⁵²

El escenógrafo Guy-Claude François nos dice que:

“La primera responsabilidad de éste (del escenógrafo) es armar la literatura, y la segunda, ser capaz de leer con sabiduría. Los escenógrafos crean una metamorfosis; su inteligencia sensorial y sus diseños surgen del estudio del texto y de lo que lee entre líneas”. ⁵³

⁵⁰ Ecco, Umberto. (1994) Análisis de las imágenes. Semiología de los mensajes visuales. Barcelona, Efe editores.. Pag. 29

⁵¹ Ecco, Umberto. Ibíd. Pag. 62

⁵² Uberfeld, Anne . Op. cit. Pag 27

⁵³ Davis , Tony . Op. cit. Pag. 52

Discrepo con el escenógrafo en que le otorgemos un papel casi divino al texto en su significancia o lugar de todas las verdades a exponer, creo que ese leer entre líneas es más interesante porque es en esa lectura particular en donde encontramos al diseñador preocupado de buscar otra verdad.

4.5 LA FIGURA

“En nuestro caso, la figura del diseñador ha ido constituyéndose a lo largo de la historia mediante la colaboración de una diversidad de profesionales; carpinteros, actores, directores, magos, albañiles, arquitectos, pintores, etc. La denominación disciplinar como tal, es una especialización reciente, moderna; me refiero a reconocer la figura del diseñador como alguien capaz de manejar en alguna medida la experiencia y arte de todos estos lenguajes que colaboraron en su configuración”.⁵⁴

Rodrigo Bazaes en la entrevista que nos dio especialmente para este estudio, nos habla de la complejidad del lenguaje que maneja el diseñador como también de su capacidad de contener un grupo de experiencias y manejos técnicos como también artísticos que nos hacen conformar la figura del artista llamado escenógrafo o diseñador teatral, teniendo en cuenta todos los lugares desde conformamos esta figura y que hemos desglosado en el recorrido de este capítulo.

⁵⁴ Anexo Entrevistas. CapítuloX. Entrevista a Rodrigo Bazaes.



Imagen: descanso 5

5 EL ROL

Es importante rescatar el trabajo del diseñador teatral desde el punto de vista de un narrador visual para poder comprender mejor cuál es su implicancia dentro de la creación de la puesta en escena actual. Teniendo en cuenta la cantidad de soportes que utiliza y lo abstracto que puede ser su creación de lenguaje y discurso.

¿Por qué es importante la narración visual?

Porque le atribuye un papel activo a la disciplina del diseñador no desde un punto plástico, sino dentro de la puesta en escena. Este trabajo nos sumerge en un ámbito desconocido a la investigación hecha en torno al rol que cumple el diseño dentro del teatro, ya que en la mayoría de las últimas investigaciones y postulados podemos encontrar que al diseño se le atribuyen virtudes muy abstractas y participaciones restringidas dentro de los montajes, dentro de la crítica de arte o al momento de descomponer una obra. Incluso dentro de la misma enseñanza de la disciplina los profesores nombran al diseño teatral en Chile como un ayudante, un molde, un recipiente o un toque de estilo y nunca se hace referencia a la importancia de su discurso o a la forma de establecer los entramados visuales que determinan la puesta en escena, que la conflictúan, incluso la hacen desaparecer en ciertos momentos.

5.1 DESDE EL AYER

“Caracterización: Consiste en proporcionar al espectador los medios para ver y/o imaginar el universo dramático y, por tanto, para recrear un efecto de realidad....es especialmente acentuada y fundamental en la exposición y establecimiento de las contradicciones y los conflictos....corresponde al espectador sacar

conclusiones y definir por su cuenta su propia visión de los caracteres”.⁵⁵

El diseñador antes debía caracterizar y ayudar a que ese efecto de realidad nos cautivara como espectadores, efectistas de nacimiento los diseñadores teatrales causan efectos, pero a través de un lenguaje, no de una caracterización bien cumplida. Las características del espacio requerido y los personajes, por ejemplo; son deformadas, destruidas y muchas veces ignoradas para lograr un efecto, se relaciona hoy más con la estética, que con realidades expuestas en el texto dramático.

“La escenografía tiene su punto de partida en un texto y en la visión que el director o grupo (en el caso de ser colectiva) tenga de éste. Su misión es lograr una síntesis íntegra en forma práctica y visual que refleje lo que el texto aborda y que sea reinterpretada por el espectador. El escenógrafo crea a partir de sus propias experiencias, de su manejo y comprensión de lo dramático y de lo plástico, de su noción con respecto a la obra, pero también desde su propia visicitud como persona. Mas allá de buscar elementos formales concretos, consideramos que hay un valor discursivo, un concepto, una línea, que el escenógrafo pretende demostrar en su trabajo”.⁵⁶

Creo que en la concepción actual del diseño esta comprendería a una defición que esta entre el ayer y el hoy, ya que se plantea como punto de partida el texto y la visión del director, evento que en estos momentos ya no es el único lugar de génesis escénico, pero considera el valor discursivo del escenógrafo.

5.2 DESDE EL TEATRO ACTUAL

“Los usos de videos, las escenas colgantes, las transformaciones de la iluminación, los regadíos en el escenario, los cambios de escenarios, la tecnología del sonido, son componentes determinantes de los discursos teatrales posmodernos”.⁵⁷

“Recientemente , algunos teóricos han venido a señalar que el teatro - especialmente el llamado posmoderno- es un producto

⁵⁵ Pavis, Patrice.Op. cit. Pag.64

⁵⁶ Marambio, Mercedes. (2003). “Espacio sobre espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile. s/ p

⁵⁷ Villegas, Juan. Op. cit. Pag. 141

cultural multidisciplinario y multimedia. El teatro como producción multicultural y como producto visual multidisciplinario, a nuestro juicio, es un proceso recurrente en la historia. Lo que ha cambiado son las tecnologías utilizadas en cada ocasión”.⁵⁸

Mas allá de que si estamos de acuerdo con las posturas posmodernistas o no, creo que la complejidad a la que ha llegado el plagio, dentro de lo interdisciplinario de las artes es insosteniblemente bello, pero asumimos que esto en algún momento explotará, de hecho vemos que en el último tiempo en nuestra localidad, un vuelco por los textos y su puesta en escena más simple, más que por la espectacularidad hollywoodense de la exacerbación tecnológica. Pero a pesar de la pobreza tecnológica con la que se trabaja en nuestro país, es importante hacer notar que dentro de esa humildad, se han trabajado grandes ideas, tras este vuelco a la palabra por parte de algunos directores especialmente, ya que la imagen sigue firme en la pelea, pisoteando incluso grandes clásicos del teatro y vemos puestas en escenas, no con grandes presupuestos, pero con estrategias o propuestas que se transforman en hitos para la plástica en la puesta o para su evidente transformación (uso/desuso) a través del transcurso de los años.

El diseñador nos entrega un espacio de libertad dentro de la creación escénica, ya que nos propone un accionar, un habitar y un significar para las otras creaciones de las disciplinas.

De alguna manera , el diseño teatral funciona hoy como un gran mensaje donde quedan espacios en blanco, no por falta de escritura sino por su posibilidad de destrucción. Adrienne Lobel nos dice con respecto a ese espacio en blanco que:

“El papel del escenógrafo es el de un arquitecto conceptual. Creamos una estructura sobre la cual, y dentro de la cual, muchas personas, incuyéndonos nosotros mismos, podemos seguir teniendo ideas”.⁵⁹

5.3 DESDE LA COMUNICACIÓN TEATRAL

“La comunicación es concebida como un medio utilizado para influir sobre los demás, reconocido como tal por aquel a quien se quiere influir, la reciprocidad del intercambio ya no es necesaria para hablar de comunicación”.⁶⁰

⁵⁸ Villegas, Juan. *Ibíd.* Pag.142

⁵⁹ Davis , Tony.. *Op. cit.* Pag 153

⁶⁰ Pavis, Patrice. *Op. cit.* Pag 87

“La puesta en escena es la primera y más importante decisión que compromete la interpretación del espectador en una dirección a menudo muy clara”.⁶¹

Dentro de la comunicación no se toma en cuanto a lo que logra la visualidad o el trabajo del diseñador teatral. Pero el trabajo del diseñador necesita comunicar, es por esto que a partir de su discurso se elabora su historia para que logre llegar a un público que la destroze, la obra se sella a sí misma si no tiene en cuenta que existe el espectador, fiel guardiano de todos los mensajes. Ahora, muchas veces el diseñador crea su obra con leyes teatrales muy cerradas o para sí mismo, es en ese caso depende absolutamente de la interpretación del espectador, de la lectura que hace de eso y si queda en evidencia con el total, lo cual puede ser incluso tomado como parte del discurso artístico, pero creo que dentro de la labor política del arte y el poder que se le atribuye es necesario, que permanezca ojalá fiel a su espectador, eso no impide el estilo de la autoría. El escenógrafo Rodrigo Bazaes plantea lo siguiente:

"La escenografía es una actividad que se debe reconocer tanto autónoma como interdependiente. El artífice que está detrás de esto, es interdependiente en relación a los otros artífices. Los otros lenguajes deben enrolarse, deben fundirse para poder llegar a la puesta en escena. Autónomo en el sentido que apela a reconocerse como disciplina, que tiene un campo de investigación enorme, que debe reconocer sus fuentes, su génesis y su perspectiva, su evolución, su misión; eso es por un lado, y por otro, su necesidad de establecer un discurso que tiene que ser leído y reconocido en una obra de teatro".⁶²

Bazaes nos ilumina acercándonos a la necesidad de establecer un discurso que tiene que ser reconocido, más allá de la pretensión es para reconocerse como disciplina interdependiente a las otras. Con la posibilidad de crear un lenguaje propio que se funde en la puesta en escena. Es por esto que el diseñador teatral trabaja a partir de la evidencia intencional de su obra, para poder establecer la codiciada comunicación con el espectador. Al respecto de la comunicación Ming Cho Lee nos advierte que:

“Los diseñadores transforman las palabras en imágenes, una fantasía visual, el mundo físico que enmarca los sucesos. Nunca diseño pensando en los espectadores, diseño para mis

⁶¹ Pavis, Patrice. *Ibid.* Pag 88

⁶² Marambio, Mercedes. *Op. cit.* Pag, 23

colaboradores y después para mi mismo. Tengo que suponer que el público es tan inteligente o estúpido como yo. Es de una arrogancia imperdonable diseñar o dirigir para un público que se supone poco capacitado. Eso implica que nosotros sabemos más que ellos y esto es intolerable”.⁶³

Comparto con Lee que el trabajo del diseñador no puede pretender llegar a un espectador estúpido o adormecido, creo que se deba plantear desde la gran capacidad interpretativa de lo que se le entrega, pero con respecto al trabajo para si mismo y los colaboradores, existe una etapa anterior a la puesta en escena, en donde el espectador forma parte de la creación, desde la ausencia, desde un ojo externo, incluso creo que nosotros como diseñadores teatrales nos planteamos muchas veces como espectador de nuestro propio trabajo y el de los otros, no lo dejamos fuera, está al lado acompañándonos durante algunas etapas de la creación y la producción.

5.4 DESDE LA PUESTA EN ESCENA

Según Pavis puesta en escena es:

“Un conjunto de los medios de interpretación escénica. La actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática. El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo. La puesta en escena consiste en tranponer la escritura dramática del texto en una escritura escénica. Es la transformación o la concreción del texto, a través del actor y del espacio escénico. La puesta en escena ya no es considerada como un mal necesario del cual el texto dramático podría a fin de cuentas prescindir, sino como el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral”.⁶⁴

Además de lo nombrado por el autor, también es un lugar donde pueden aparecer mas textos dentro del gran texto expectacular o paralelo a este, es decir, estamos hablando que esta gran cancha a rayar es la puesta e escena, el rol del diseñador en la puesta en escena actual se basa en la necesidad de dejar su rastro, pero no a través de simulaciones de ideas, sino que por medio de una escritura visual, ya que es a través de esta herramienta que el trabajo del escenógrafo se hace realmente teatral, ya que se emparenta con el texto dramático y el espectáculo, es decir, adquiere autonomía y se diferencia de la

⁶³ Davis , Tony. Op. cit. Pag.44

⁶⁴ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag 365

plástica en que adquiere una caligrafía, que es la que nos entrega la tradición teatral y su particularidad por la palabra representada.

5.5 DESDE EL ESPACIO ESCÉNICO

“El espacio concretamente perceptible por parte del público, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables”.⁶⁵

Así lo define Pavis y si lo acercamos a nosotros y nuestro contexto local, el espacio escénico es la página en blanco donde poder escribir:

“El espacio escénico esté determinado por el tipo de escenografía y por la visualización que de ella se ha hecho el director de escena en su lectura del espacio dramático”.⁶⁶

Independiente si estamos de acuerdo o no con que el director sea el que determine la visión del espectáculo, el espacio escénico es definitivamente el territorio que va a definir el escenógrafo. Es el lugar de la acción escénica, pero ésta es alimentada por los límites y de la escritura del diseñador teatral.

“Nunca sabemos si debemos considerar el escenario como real y concreto o como otra escena. Figurar el escenario es emplear una figura retórica para trasladar de un elemento -espacio concreto- a otro; el espacio imaginado”.⁶⁷

Creo que Pavis hace mención a un punto que es al que apela el diseñador al momento de enfrentarse al espacio escénico ya que este lugar es donde explota finalmente lo que se quiere contar, son las direcciones espacios temporales de la presentación de las ideas y es el lapso de tiempo en que sucede y se proyecta lo representado, porque se proyecta dentro de sí mismo finalmente.

5.6 DESDE SU DISCURSO

“El discurso de la puesta en escena:

La puesta en escena de un texto siempre tiene una palabra que decir: la intervención es capital puesto que será para la representación la “última palabra”; no existe ningún discurso

⁶⁵ Pavis, Patrice. I bíd. Pag.171

⁶⁶ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.172

⁶⁷ Pavis, Patrice. Ibíd

universal y definitivo de la obra que la representación deba poner al descubierto”.⁶⁸

Es importante decir que el discurso de la puesta en escena es el conglomerado de decantaciones de todas las ideas expuestas, y por ningún motivo trato de decir que el del diseñador es más importante que los otros, sino que lo tratamos de detectar para así decir que existe y no atribuírselo a las demás creaciones, especialmente porque lo importante es decir que la escritura que hace el diseñador dentro de la representación es diferente a las otras y apela a ese estado de ensoñación del espectador, donde puede recibir, muchas más lecturas que las verbalizadas. Incluso el escenógrafo George Tynsin se predispone de antemano a este ensoñamiento:

“Diseñar para el escenario es una excusa para escaparme de mi propio mundo de ensueño. Yo me veo como coautor de la representación junto con el compositor, el director y el director de orquesta”.⁶⁹

Y Pavis con respecto al estado de la ensoñación para entender el discurso desde la recepción de los mensajes visuales y el discurso nos dice:

“El lugar del discurso...

Mas allá del trabajo consciente del director de escena hay que reconocer la existencia de un pensamiento inconsciente o visual de los creadores. Si, tal como sugiere Freud, el pensamiento visual está mas cerca de los procedimientos inconscientes que el pensamiento verbal, el director de escena o el escenógrafo podrían desempeñar el papel de medium entre e lenguaje dramático y el leguaje escénico, el escenario nos remitiría entonces al otro escenario”.⁷⁰

Ese papel de medium con el que nombra Pavis al diseñador teatral tiene que ver con que va más allá del traspaso de un lenguaje a otro, ya que nos lleva a otro escenario de la ensoñación. Del inconsciente, a pesar de que se predispone quizás desde un inicio dentro del estado, necesita estar activo dentro de la construcción de su discurso a través de preguntas trascendentales para la producción. Con respecto a esto la escenógrafo Maria Björnson habla al respecto y nos dice que:

"En la escenografía se trata de descubrir cuáles son los problemas haciendo las preguntas correctas. No se trata de buscar los

⁶⁸ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag. 366

⁶⁹ Davis , Tony. *Op.cit.* Pag.156

⁷⁰ 69 Pavis, Patrice. *Op. cit.* Pag.367

elementos visuales, se trata de buscar las preguntas que den las respuestas correctas; a partir de allí, se avanza a lo visual”.⁷¹

Es decir, que a partir del desarrollo de preguntas y cuestionamientos en torno a algún problema podríamos acercarnos a descubrir la visualidad, interpretamos esto entonces como que el discurso aparecería de una serie de cuestionamientos o del desarrollo de una gran pregunta que posteriormente nos llevaría a lo visual y que desde ahí lo entregaría.

Dentro del trabajo actual del diseñador creo que se plantea resolver preguntas y problemas que tienen que ver con una de las facultades del teatro que es acercarse a las problemáticas del hombre, como todo arte supuestamente, es por esto que nombramos el trabajo del diseñador como preocupado de los referentes propios y del mundo, dentro del cuestionamiento y análisis del hombre más allá de su percepción. El escenógrafo José Carlos Serroni nos lo explica así:

“Como artista el trabajo de un escenógrafo es por lo general más racional y objetivo: construye cosas. Pero creo que todo se traduce físicamente sobre el escenario es la representación es un proceso creativo que proviene de un entendimiento previo de la humanidad”.⁷²

5.7 DESDE LA RECEPCION DE SU TRABAJO

“Por lo general, el público entiende bastante bien cual es el papel del dramaturgo, del libretista, del compositor o del coreógrafo. Sin embargo, el trabajo del escenógrafo es un misterio para la mayoría de nosotros”.⁷³

Y en general el trabajo del diseñador es muy difícil de desentrañar de un total escénico, porque interfiere de tantas maneras distintas en la puesta en escena, de manera versátil u otras supeditado a un sinnúmero de cosas subrayadas por el director. Es difícil poder establecer cuál es la recepción de su trabajo por parte del espectador, incluso por parte del equipo creativo total de una producción. Además que se comprende como una disciplina que forma parte de un colectivo:

⁷¹ Davis , Tony Op.cit. Pag.92

⁷² Davis , Tony. Op. cit. Pag. 104

⁷³ Davis , Tony Ibid. Pag. 8

“El trabajo del escenógrafo nunca es individual, siempre se relaciona con un equipo, que si bien puede no interferir directamente con su propuesta, siempre estarán involucrados con el resultado final de ésta a través de los distintos aportes que hagan al montaje”.⁷⁴

A pesar de que algunos escenógrafos concuerdan con esta idea, otros nos han hablado de lo individual de la disciplina dentro de algunas etapas de creación, pero finalmente lo difícil es detectar el trabajo del diseñador, percibirlo. Pavis nos habla de la recepción como:

“La actitud y la actividad del espectador confrontando al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética. Confrontando directamente al objeto artístico, el espectador se ve literalmente sumergido en un baño de imágenes y de sonidos. Tanto si el espectáculo le resulta exterior o lo engloba. Si queremos llegar al goce artístico, nunca es suficiente querer consumir confortablemente y con poco esfuerzo el resultado de una producción artística; es necesario que participemos personalmente en la producción misma, que seamos en un cierto grado productivos, que consistamos un cierto gasto de imaginación, que asociemos nuestra experiencia a la del artista o la pongamos a ella”.
⁷⁵

Pero creo que en la actualidad la crítica social que hacemos al espectador, al hablar de lo poco impresionables o la poca importancia que da a las palabras de un texto, nos favorece como escenógrafos especialmente en la capacidad que está teniendo el público de poder leer mas allá de lo verbal en forma simultánea y creo que el público hoy da más importancia a lo visual en la escena que la propia crítica de espectáculo o las premiaciones artísticas locales.

5.8 COHERENCIA DEL ESPECTÁCULO

Pienso que el espectador finalmente es quien da fe de un trabajo coherente y los diseñadores teatrales, siento que estamos tratando de ser coherentes con la visualidad adquirida por la conciencia histórica versus la contingencia artística y empírica, pero según los objetivos de este trabajo debería ser poder

⁷⁴ Marambio, Mercedes. Op. cit. Pag.123

⁷⁵ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.383

lograr escribirle al espectador un montón de ideas a través de su escritura particular, creo que de manera subliminal, muchas veces esta disciplina puede ser mucho mas política que la conciencia adquirida a través de la palabra, según Pavis la noción de coherencia/incoherencia dentro del teatro es:

“Una categoría tanto de la recepción como de la producción, es producida por la puesta en escena, como proyecto de sentido, pero en última instancia es el espectador quien posee la facultad de construirla a partir de los signos de la representación. La tarea del espectador consiste precisamente en encontrar en los sistemas significantes de la representación una unidad o una disparidad. La comprensión de la combinatoria de los diversos sistemas escénicos le ofrece la posibilidad de acordar o de oponer determinados signos y de construir para el conjunto del espectáculo isotopías de lectura; en una palabra, instaurar su propia coherencia de lectura, incluso a partir de sistemas de signos que inicialmente podían parecer incoherentes”.⁷⁶

Pero si tomamos esta frase de Duffau:

“Traducir lo que la palabra nos entrega en términos temporales es una eterna búsqueda. No hay formas preconcebidas, o que en el propio texto señalen, de cómo manifestar la temporalidad en términos de actuación, espacio e imagen”.⁷⁷

De alguna manera lo que podemos rescatar de lo dicho en esta interesante conclusión, es que finalmente la traducción de palabra a una imagen contable en un tiempo es casi imposible, pero si hacemos el proceso inverso, como lo debería pretender el diseñador, que es contar a través de imágenes-mensajes que serán traducidos finalmente en la palabra. No es un suicidio de la imagen, ya que por atribución las imágenes quedan en nosotros casi eternas, como recuerdos, más que las palabras, como una vez me lo dijo la diseñadora Catalina Devia en un regalo de buena suerte antes de un estreno, ella me regaló dentro de un a pequeña caja -Las palabras mueren antes que las imágenes-tratando, creo yo, de dignificar nuestro oficio visual como diseñadores.

5.9 DESDE EL AUTOR

Este parte del capítulo será un poco conflictivo dentro de su construcción ya que existen discrepancias y condiciones en torno al lugar autoral del diseñador

⁷⁶ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.70

⁷⁷ Duffau, Lilly. “Teatro y concepto de lugar. Estudio sobre la puesta en escena” Memoria. Universidad de Chile. 2001. Pag.50

teatral dentro de la puesta en escena o en la contemplación de la obra de arte como unidad o como partes.

Según la postura del director Marcos Guzmán, el autor de la visualidad de la puesta en escena es conflictiva si queda en manos de dos personas, como lo son el director y el diseñador. Lo expone de la siguiente forma:

“La puesta en escena le pertenece al director, en este caso es como yo por lo menos lo concibo y eso implica el trabajar con diferentes materiales...Pero creo que a mí como espectador también me complica de sobremanera esta cosa donde hay una serie de pequeñas autorías, de pequeños lugares autorales que conviven, a mí siempre me ha dado la sensación de que esas autorías se terminan aniquilando unas a las otras, es un poco del diseñador, pero también es un poco del director, esa tensión a mí nunca me fue muy gozoza”.⁷⁸

Creo que esa pequeña autoría teatral a la cual hace referencia el director chileno nos acerca al lugar autoral del diseñador y que a él en particular le crea conflicto como creador único de la puesta en escena y como espectador.

Bazaes en contraposición al lugar que toma Guzmán con respecto a las minorías autorales, el diseñador teatral chileno las funciona en un colectivo autoral, al respecto nos dice que:

“El resultado de la puesta en escena, es el resultado de una amalgama de autorías que se desprenden de un eje central...Sin duda hay más de un autor, pero esa autoría es la finalmente en una red, digamos invisible para el espectador, queda resuelta en una única autoría del equipo...pueden haber más autores en relación a determinado lenguaje, por ejemplo; el eje de la visualidad suele tener más autores, pero entre todos guiados por una dirección...Es misión del ejercicio historicista y analítico de la estética develar esa autoría, pero no es misión del espectador. El espectador recibe un total y en ese sentido, la autoría es lo menos importante cuando estás frente a una experiencia estética, frente a una obra de arte”.⁷⁹

Creo que es inmensamente aportativo a este estudio lo expuesto por el diseñador local dentro de la concepción de una autoría colectiva de la puesta

⁷⁸ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marcos Guzmán. Pag.70

⁷⁹ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al diseñador Rodrigo Bazaes.

en escena, que es mucho mas coherente con la política discursiva del producto escénico en nuestra actualidad, pero a mi parecer, el espectador no queda ajeno a las distintas partes, es muy difícil que occidentalmente concibamos todo como una unidad e ignoremos las partes, no desmereciendo ni lo uno de lo otro. Pero creo que esta concepción estética de la unidad de la obra de arte, no es manejada por el artista, ya que dentro de nuestra concepcion occidental del mundo no somos unitarios en el pensamiento. Para mí es mucho mas fácil entenderlo desde una mirada oriental del asunto, pero desde la localidad en todas sus esferas me parece irónico nombrar un único todo. A pesar de que la puesta en escena ha sido nombrada como una Gran Imagen, es un todo entramado en múltiples cosas detectables.



Imagen: descanso 6

6 LA NARRACIÓN VISUAL

Derridá nos critica como creadores y nos dice:

“El teatro occidental sólo reconoce como lenguaje, sólo atribuye las facultades y virtudes de un lenguaje, sólo permite denominarse lenguaje, con esa especie de dignidad intelectual que en general se asigna a esa palabra, al lenguaje articulado, gramaticalmente articulado, es decir, al lenguaje de la palabra y de la palabra escrita, de la que, pronunciada o no, no tiene más valor que si estuviera sólo escrita”.

⁸⁰

Entonces para lograr que el trabajo del diseñador sea tomado como una autoría y cree su propio lenguaje dentro de la puesta en escena, es necesario que lo nombremos como un narrador, ya que así, occidentalmente se beneficia con el galardón de la palabra y el lenguaje, para ser premiado con el título de autor de una historia paralela. Es fundamental que entendamos que esta investigación si cree en la posibilidad de una narración visual, pero también se hace cargo de la occidentalidad de su trabajo y de donde tiene que situarse para poder establecer su reconocimeinto como disciplina, al nivel de la palabra, esa palabra que llamaremos palabra visual.

Pavis define narración como:

“En el sentido del relato: manera en que son relatados los hechos por un sistema, generalmente lingüístico, y ocasionalmente por una sucesión de gestos o de imágenes escénicos”.⁸¹

Nos tomamos de la palabra sistema para entender que la construcción encadenada de imágenes se une de una manera particualmente visual y es esa

⁸⁰ Derridá, Jaques. (1968) “Artaud, polémica y correspondencia de textos”. Traducción de Martha S. Eguía. Colección Perfiles. Editorial Jorge Alvarez. Pag. 67-68

⁸¹ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.309

sucesión, superposición o autoeliminación de imágenes es la que se contruye como sistema narrativo y finalmente dramático en el resultado. La imágenes nos relatan también una historia. Pavis lo afirma diciendo desde lo textual que:

“La narración es, a veces, la historia contada (el conjunto de los contenidos narrativos) y otras el discurso o relato que cuenta esa historia y sus acontecimientos”.⁸²

Pero nosotros lo traspasamos también a nuestra estructura de la narrativa visual.

En paralelo la historia relatada a través de lo visual sería aquello a lo que se dedica el diseñador teatral, ya que como el autor nos dice:

“La historia es aquello que narra; la narración es el acto real o ficticio que da lugar al relato”.⁸³

Visualmente, la contrucción que realiza el espectador actual a partir de lo visual, también es real a partir de esa mentira teatral.

Pavis agrega que:

“La narración es la exposición de los hechos, del mismo modo que la descripción es la exposición de las cosas...la descripción es asumida por los acontecimientos visuales, mientras que la narración se hace acto en el encadenamiento de los temas de la historia”.⁸⁴

Aquí entramos en un confilcto con el autor ya que la descripción sería el papel que tendría a cargo el diseñador, pero como ya hemos explicado anteriormente, la construcción de mundo que elabora el diseñador con su caligrafía particular traspasa la entregada por las características del texto, va más allá que la elaboración de imágenes a partir de su contexto de creación, ya que, expone también acontecimientos de una manera mucho mas conceptual, que las deja en manos del espectador para su elaboración y traspaso lingüístico. Es entonces que ese nivel de pasividad al cual hace referencia Pavis al nombrar como descriptivo la función de los acontecimientos visuales, sería mas bien formal dentro del análisis de la puesta en escena, porque en la actualidad la visualidad también nos elabora complejos mensajes encadenados en otra historia.

⁸² Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag 309

⁸³ Pavis, Patrice. *Ibíd.*

⁸⁴ Pavis, Patrice. *Ibíd.*

Finalmente el autor nos define la narración desde su estructura:

“Se distinguen las estructuras narrativas y las discursivas. Las primeras son visibles bajo la forma de un sistema teórico de acción y es presentada por actantes bajo una lógica universal. Las segundas constituyen la disposición concreta de las réplicas y de los diálogos, el conjunto de los actos del relato”.⁸⁵

Creo que la narración del diseñador se estructura desde la narrativa y no desde lo discursivo, ya que no concreta su relato desde la entrega de diálogos y si lo hace, es de una manera demasiado abstracta para poder generalizarla, por ejemplo, podría establecer diálogos a través de la tensión entregada desde la composición de los objetos artísticos. El relato entregado por la narración visual del escenógrafo se hace a partir desde un sistema teórico en acción, ya que nos entrega un montón de significantes encadenados.

Derridá nos revela que:

“La palabra es el cadáver de la palabra psíquica, y es preciso volver a encontrar, con el lenguaje la vida misma, la palabra anterior a las palabras”.⁸⁶



Creo que el autor es casi un profeta para nuestra investigación porque va directamente a la capacidad que apelamos en el espectador, las imágenes apelan a ese mensaje psíquico, anterior al escrito o dicho, habría un traspaso entonces un sistema de comunicación entre el mensaje entregado por diseñador a través de la narración visual que el espectador estructurará intelectualmente y lo escribirá de una forma anterior a la verbalización o la escritura convencional, dentro del imaginario armará este sueño llamado historia paralela.

ESQUEMA EL TRASPASO

⁸⁵ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag. 309

⁸⁶ Derrida, Jaques. Op. cit. Pag.69

Este esquema nos ayuda a entender la contrucción del mensaje en manos del espectador, es decir, el diseñador primero elabora una palabra psíquica que transforma en una escritura visual que después se trasmite como mensaje visual y el espectador que lee ese mensaje estructurará palabras en su psiquis de esas imágenes y elabora una historia que se apellida paralela.

Entonces nos preguntamos: ¿Qué es un narrador?

Según Pavis narrador es:

“El mediador entre público y personajes. Elige un punto de vista y cuenta una historia como cualquier sujeto de enunciación que determina todos los enunciados textuales y escénicos. Hay narración a partir del momento en que las informaciones que se aportan no están vinculadas concretamente a la situación escénica real del acontecimiento. La frontera entre narración y acción dramática resulta a veces muy difícil de trazar, dado que la enunciación del narrador siempre está vinculada al escenario por el mismo hecho de estar siempre, mas o menos, dramatizada”.⁸⁷

Y creo que es aún mas difícil distinguir al diseñador teatral como narrador ya que el entramado escénico es muy complejo de desentrañar, pero creo que hoy apelamos a ese espectador inconsciente que se detiene en la imagen de la palabra mas que en su estructura fonética.

¿Por qué narración visual?

Llegamos a la función de lo que llamamos una obra de teatro, nos predisponemos a ello, aunque lo que veamos quizás puede ser cualquier cosa, pero sabemos que es teatro. Ingresamos a ese mundo y a ese espacio creado para que nuestro cuerpo viaje quizás a nosotros mismos, nos preparamos, escuchamos, vemos lo que sucede, lo que acontece ahí. Y vamos comprendiendo a través de distintas lecturas lo que queremos captar, el camino por donde queremos viajar. En este viaje todos los caminos nos llevan a distintos países, pero es el mismo continente llamado “obra de teatro”. Todos los tipos de lenguajes son vehículos (gestual, visual, corporal, hablado) y depende absolutamente de nosotros “ los espectadores ” como vivir este traspaso. Es así como podríamos decir (apresuradamente) que la puesta en

⁸⁷ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.310

escena actual es comprendida por un espectador que absorbe una representación desde sus múltiples lecturas, una de ellas es la narración visual.

Este tipo de narración es la que utilizaría el diseñador teatral para contar su versión de los hechos, su visión de mundo y punto de vista sobre la realidad del hombre. Entendiendo que un diseñador teatral de hoy toma todas las herramientas visuales posibles para poder crear y posteriormente diseñar esa opinión dentro del espacio escénico que se dispone para la representación.

Esta opinión se estructura de manera distinta, se suma, se encadena y se enreda en complejos sistemas visuales difíciles de separar del total de la obra representada, pero Villegas nos acerca a la actualidad diciéndonos que:

“En los últimos años, técnicas o códigos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios han proyectado códigos y mecanismos de representación que han afectado profundamente las teatralidades representadas en el teatro, las teatralidades sociales, los modos de representación visual o los discursos críticos sobre el objeto teatro”.⁸⁸

Es por esto que el espectador teatral debería esperar del diseñador una narración particular.

¿Pero como podemos lograr llegar a una narración visual?

Creo que lo importante dentro del trabajo del diseñador teatral es la intención, la intención lo es todo en el diseñador, tenerla para poder contar una historia y comportarse como un narrador dentro de la puesta en escena, si existe esa intención ya existe el primer paso hacia la existencia de una narración visual. Narración que podría construirse a través de mensajes, de signos visuales encadenados, pero Derridá nos advierte:

“Un signo que no se repite, que no está ya dividido por la repetición en su primera vez, no es un signo. La remisión debe, ser, pues, ser ideal –y la identidad no es más que el poder asegurado de la repetición-para poder remitir cada vez a lo mismo”.⁸⁹

⁸⁸ Villegas, Juan. Op. cit. Pag. 27

⁸⁹ Derrida, Jaques. Op. cit. Pag. 78

Y es que los signos pueden ser leídos, pero los signos visuales tienen que poder remitir siempre a lo mismo para poder ser detectados y así poder ser leídos universalmente, de esta manera constituyen sistemas de codificación que podríamos nombrar como un lenguaje, con mensajes que son entregados al espectador y que el tendrá que interpretar.

“Sabemos que todos los signos pueden ser leídos según dos ejes, el eje de las sustituciones (eje paradigmático) y el eje de las combinaciones (eje sintagmático)...en cada instante de la representación podemos sustituir un signo por otro que forme parte del mismo paradigma. El eje sintagmático comprende el encadenamiento de la serie de signos; sin romper el encadenamiento se puede, al amparo de la sustitución; hacer representar un código contra otro, hacer pasar el relato de un tipo de signos a otro. El apilamiento vertical de signos simultáneos...hace posible decir varias cosas a un mismo tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados”.⁹⁰

Además de la utilización de los objetos que también va conformando una estructura y una ley dentro del mensaje, la modifica y nos comunica que el:

“Objeto teatral: en su estatuto textual es sintagma nominal, no animado y susceptible de una figuración escénica. La clasificación del objeto: puede ser utilitario. Referencial: icónico e indicial. Simbólico: su funcionamiento es esencialmente retórico. Se ordena en un sistema signifiante y a veces se trataría de una combinatoria. Metonimia de un personaje o un sentimiento. El objeto produce: relaciones humanas: (las hace visibles) sentido: Los personajes dejan de recibir pasivamente el objeto de considerarlo como un marco, un decorado y lo toman como una herramienta que se les entrega. El objeto se hace signifiante y se transforma en ícono.”⁹¹

Creo que hemos llegado a la idea principal para poder explicar por qué un diseñador a través de las imágenes y la utilización de los objetos, y en especial las ideas va creando a través de este eje sintagmático su propia estructura de signos, que va encadenando o apilando para poder narrar o contar sus propios mensajes paradigmáticos. Sabiendo que todo este sistema está inserto dentro de otro gran sistema emplazado en el espacio escénico.

⁹⁰ Ubersfeld, Anne. Op.cit. Pag 24

⁹¹ Ubersfeld, Anne. Ibid. Pag.138-139,143

“Un simple estímulo visual, un color, por ejemplo, cobra sentido en razón de su relación paradigmática (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con otros signos a lo largo de la representación) o razón en su simbolismo”.⁹²

Más allá de esos colores, de esa decoración, de esa distribución espacial, de esa incomodidad que busca en el espacio, el diseñador va encadenando ideas, que nos van contando una historia y que nace del discurso del diseñador frente al texto, la obra, el autor, el teatro o la contingencia del arte. Es importante, que mas allá de la utilización de la plástica se va creando una dramaturgia, como podríamos hablar de esa dramaturgia que crea el espacio escénico, el encadenamiento de signos, de semas, la utilización de los objetos va estructurando un lenguaje, que envía mensajes al espectador independientes de los del texto, del mundo, de la representación en sí, va creando un narración que no se somete plenamente al discurso del autor y del director, crea su propio discurso y de ahí comienza a narrar.

En la actualidad se le atribuye la capacidad de contar una historia a las formas escénicas, pero no se habla de que la historia contada también puede ser generada a partir de una visualidad. Por ejemplo Villegas nos dice que:

“Las formas escénicas denominadas “teatro danza” o “teatro imagen” constituyen desde hace años espectáculos regulares de “teatros experimentales” o que aspiran a estar en la vanguardia. El énfasis una vez más, suele estar en la construcción de la imagen y no en el contar una historia”.⁹³

Aquí encontramos una clave dentro de la posibilidad de que la narración visual nos cuente también una historia, Villegas enfatiza en que la construcción de la imagen y separada de la narración, es por esto que esta hipótesis en contraposición vendría a plantear que el espectáculo nos puede narrar desde otro lugar autoral. De hecho el investigador hace notar la importancia de la visualidad hoy, pero desde un punto de vista cultural y le otorga una función pasiva dentro de la construcción de los nuevos lenguajes escénicos. Villegas propone que:

“En cada sistema cultural se da una “teatralidad social”, que sirve de referente a la construcción de imágenes en diversas prácticas sociales y artísticas. Su selección y utilización en éstas estaría mediatizada por la historia y los códigos específicos de cada una y determinada por las transformaciones de las teatralidades

⁹² Uberfeld, Anne .Ibíd. Pag. 25

⁹³ Villegas, Juan Op. cit. Pag. 27

legitimadas dentro del sistema cultural de los productores. La construcción visual en el teatro presupone un modo de comprensión de la producción de imágenes, una competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural. El componente común de los productos culturales en los cuales se comunica por medio de la producción de imágenes es lo que llamamos la teatralidad social estéticamente legitimada”. ⁹⁴

Esa construcción visual que se establece en esta cultura legitimada, que a primera vista se nos muestra como elitista aparece porque olvidamos que el espectador al cual el teatro apela es un público general, a pesar de tener conciencia de los costos (en pesos) actuales de estos espectáculos. Pero concentrémonos especialmente en la idea de que el teatro se comunica por medio de construcciones visuales que supuestamente soportan los diversos discursos. No nos dejemos llevar por el resultado inmediato de la representación, debemos detenernos a pensar en que esa construcción visual también convoca una hilación de ideas que se transformará en un lenguaje visual y que la percepción del espectador terminará de completar a través del intelecto y sus códigos culturales.

Esa hilación de ideas que comunica la narración visual es parecida a la construcción textual, es por esto que nombramos al producto de ese quehacer como historia. Villegas nos habla de esta construcción en el texto

“La transformación en texto de una cadena de hechos va acompañada inevitablemente por la selección, esto es, por la fijación de determinados acontecimientos, que se traducen en elementos del texto, y por el olvido de otros, declarados inexistentes. En este sentido, todo texto contribuye no sólo a la memorización sino también al olvido”. ⁹⁵

El autor nos habla del texto apelando a la memorización de esta cadena por parte del espectador, pero creo que ese encadenamiento, no influye dentro de la interpretación que logra el espectador, ya que finalmente el espectador siempre saca como varias conclusiones o historias de un mismo espectáculo. Pero lo importante de lo dicho por Villegas es que el texto se encadena en hechos y en forma paralela la imagen también puede hacerlo, a pesar de que no trabaja con acciones y hechos directamente detectables, muchas veces la

⁹⁴ Villegas, Juan. Op. cit. Pag. 76

⁹⁵ Villegas, Juan. (1997) “Para un modelo de la historia del teatro”. Saline Michigan Ediciones de gestos, colección teoría 1, McNaughton&Gunn, Inc. Pag.117

escritura del diseñador nos muestra un encadenamiento de acontecimientos, entendiéndolos desde el acontecer de las imágenes y su implicancia con el todo escénico y el hombre. Al igual que:

“El narrador conduce al lector, interviene para reavivar el interés”.
96

El narrador visual también tiene ese rol dentro de la puesta en escena y a través de su lenguaje trata de interesar al espectador desde una forma mucho mas inconsciente, casi como un sueño presente al otro día que nos cuesta recordar, pero que nos dejó lleno de un montón de sensaciones.

Marcos Guzmán nos acerca a reafirmar este objetivo narrativo:

"En el teatro la provocación se construye con todos los lenguajes de la escena: lo actoral, lo textual, la espacialidad, lo lumínico. Con todos esos lenguajes uno va probando ciertas frases que como autor intenten instalar en escena un discurso; una afirmación. Todo artista afirma algo aunque se equivoque o no".⁹⁷

Creo que Guzmán nombra el fraseo como parte de la construcción escénica. Es decir que su objetivo narrativo en la construcción de una historia, el director local lo toma desde la construcción a partir de los distintos lenguajes y uno de ellos es el visual, es decir, que podríamos inferir que en la puesta en escena podemos frasear visualmente con los distintos lenguajes para situar o extremar un discurso.

Pero ese fraseo autoral debería tener ciertas condiciones mínimas, Rodrigo Bazaes nos enseña que:

"Los diseñadores teatrales tenemos que ser administradores del tiempo. Eso hace que tengamos la misión de elaborar un sentido, es algo que funciona con determinada cantidad de material visual y no otro, ya que la selección de aquel material visual es lo que me hace establecer un código y un eje de visualidad ya que tiene que estar estructurado por una lógica".⁹⁸

Es muy interesante la postura que tiene el escenógrafo con respecto del tiempo, pero lo rescatable de lo expuesto es que en la selección (anterior a la estructura) del material visual tengo que establecer un lógica, creo que esa es la condición primordial de la construcción de un fraseo autoral escénico.

⁹⁶ Villegas , Juan. (1982) “Interpretación y análisis del texto dramático”. Ontario, Canadá. Girol books. Pag 66

⁹⁷ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marcos Guzmán.

⁹⁸ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al diseñador Rodrigo Bazaes.

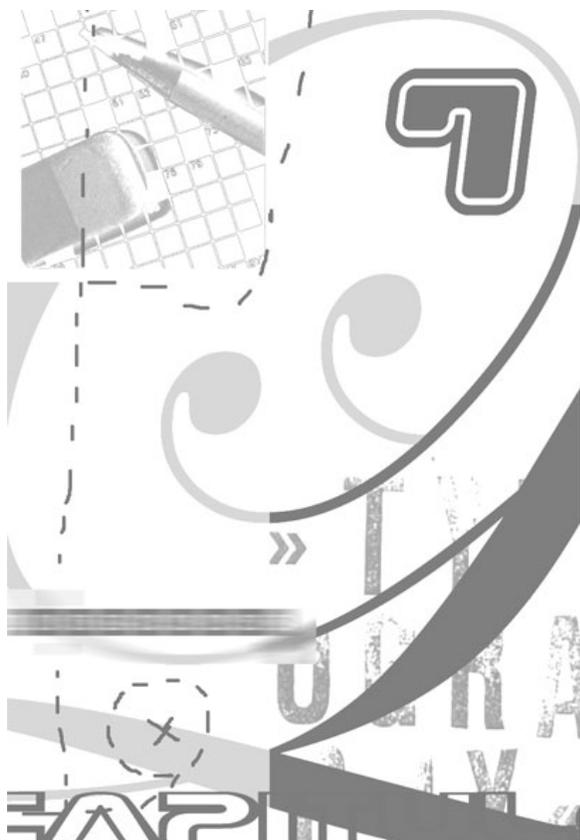


Imagen: descanso 7

7 HACIA UNA HISTORIA PARALELA

7.1 LA CALIGRAFÍA

“La visión de mundo plasmada en la obra corresponde, a la visión de mundo del autor, pero mediatizada por factores históricos o literarios”.⁹⁹

Si hablamos de la historia que nos narra el diseñador, hablamos entonces de un autor con una caligrafía particular. Es urgente para este postulado que comprendamos el trabajo del diseñador teatral desde su firma o tipografía particular en la puesta en escena. Si lo nombramos como autor le atribuimos una cantidad no menor de características ya que esta vez no hablaremos sobre su autoría plástica, sino desde la autoría narrativa, y por que no decirlo, también apelamos a un autor dramático o una visualidad.

Comprendamos primero que es un autor dramático, para establecer el paralelo con el trabajo del diseñador:

“La teoría teatral tiende a sustituirlo por un sujeto global, un colectivo de enunciación, una especie de equivalente del narrador en el texto de la novela”.¹⁰⁰

El diseñador se diferencia del dramaturgo convencional porque su escritura es visual y el espectador transforma finalmente esas imágenes en una estructura dramática desde el soporte de esa caligrafía, que sería el mundo de la puesta en escena. Es casi nombrar el espacio escénico como las hojas en blanco donde depositará sus ideas. Pero

¿Por qué es un narrador y no un dramaturgo?

⁹⁹ Villegas, Juan. (1982) “Interpretación y análisis del texto dramático”. Ontario, Canadá. Girol books. Pag.53

¹⁰⁰ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.56

Entendamos primero el concepto, según Pavis de dramaturgia:

“Es la actividad del dramaturgo, consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido.

Designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación, ilusionista o distanciada del espectáculo. La dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales en el espacio textual y escénico y según que temporalidad”.¹⁰¹

Podríamos decir que las preocupaciones del dramaturgo son también preguntas que el diseñador trata de resolver en la puesta en escena y que elabora una dramaturgia propia desde la ajena, pero la narración de la historia paralela la entrega el diseñador y el espectador es quién finalmente elabora su estructura dramática, él es quién tendrá la labor de encadenar las ideas, ya que el diseñador filtra su historia a través de muchos soportes, pero elabora una historia desde otro lugar, desde su propio discurso, desde la política que adopta frente al trabajo de creación y porque su historia se elabora para la creación y en la creación.

El director puede ser un dramaturgo espacial y por ende preocupado de la plástica escénica de la representación de un texto dramático desde los conceptos, pero el diseñador es un narrador que entrega ideas a modo de frases visuales que muchas veces no tienen que ver con el montaje en sí, sino que elabora una historia que se desprende de lo dramático y se arranca a lo literario o poético. Lo elabora a través del encadenamiento de ideas:

“La manera en que la obra articula sus escenas y la escenificación coordina y ritma los diversos sistemas escénicos y el paso de una acción a otra”.¹⁰²

Creo que a través del ritmo se acerca a lo poético, y así, a la estructura del lenguaje. Articula sus ideas por la adición o sustracción de si mismas a través de todos los planos posibles de comunicación. Y esta escritura visual se transformará en mensajes. La escritura escénica es definida como:

¹⁰¹ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.149

¹⁰² Pavis, Patrice. Ibíd.

“La tarea del escenógrafo es asistir al director de escena para encontrar una escritura (o lenguaje) de la escena. para cada obra inventar una especie de lenguaje visual que sostenga sus sentidos, que los prolongue y que se convierta en su eco”.¹⁰³

Esta escritura particular o caligrafía, que muchas veces, coincide con el lenguaje del mundo propuesto por el director de escena, se estructura de una manera tal que se separa visualmente del todo escénico, ya que el lenguaje trabajado por el diseñador es demasiado particular en su desglose comunicacional. Pero se estructura dramáticamente a través del lapso de tiempo que dura el espectáculo y la prolongación en la reflexión y el análisis que debería realizar el sujeto.

No hay que olvidar que el producto del trabajo del diseñador tiene que adquirir un sentido o lógica para lograr nombrarlo como narración, pero ese sentido, que de antemano el diseñador puede atribuirle a sus pedazos de historia, finalmente son depositados en la percepción del espectador.

7.2 LA TIPOGRAFÍA

Por otra parte Ducrot y Todorov nos recuerdan respecto de la lectura de los signos visuales y el sintagma, que:

“Describir es decir no sólo que unidades lo constituyen , sino también en que orden de sucesión y - si no son contiguas - a qué distancia se encuentra una de otras. Para la glosemática, en cambio que no ven en el orden lineal más que una manifestación sustancial y contingente, independiente de la forma”...

"Lingüística misma, la sintagmática será mucho más abstracta; sólo se interesará en las condiciones de co-ocurrencia de las unidades independientemente de su disposición lineal. Lo cual impone una nueva formulación de la relación sintagmática. Para descubrir un sintagma deberá decirse no sólo que unidades lo constituyen, sino también dentro de que unidad se encuentran”.¹⁰⁴

En cuanto a la noción de estructura, y por ende estructuralismo, a la que hemos aludido en el texto el diccionario de retórica es enfático en señalar :

¹⁰³ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag.168

¹⁰⁴ Ducrot, O-Todorov, T.(1974) *Dicc enciclopédico de las ciencias del lenguaje.*México, Siglo Veintiuno Editores.Pag. 130

“ Sistema total. El orden del funcionalismo de los elementos y su relación recíproca”.

“ Interdependencia e interacción de las partes con el todo. La metodología estructuralístico-semiológica se proponen descifrar en la obra su sentido global”.¹⁰⁵

Así ocurre en el concepto de dialéctica:

“Ordenada serie de verdades o teoremas que se desarrolla en la ciencia o en la sucesión y encadenamiento de los hechos”.¹⁰⁶

y Ubersfeld al respecto:

“Queda claro que la actividad teatral, en la representación es por excelencia un lugar dialéctico. No es el caso del realismo y el naturalismo que son no dialécticos, ya que el conjunto de signos de la representación es igual a los referentes del mundo”.¹⁰⁷

La tipografía del diseñador teatral se estructura formalmente a través de un endenamiento de ideas en un lugar dialéctico, especial para la realización de una escritura visual, que tiene como objetivo poder lograr un texto visual.

Pavis nos separa lo visual de lo textual y nos dice que:

Visual y textual...

"Se distinguen en el teatro dos componentes fundamentales de la representación. Visual es la interpretación de la actor, iconicidad de escenario, escenografía, imágenes escénicas y Textual sería el lenguaje dramático y textual, simbolización, sistema de signos arbitrarios”.¹⁰⁸

Creo que el texto visual llegaría a fusionar los dos componentes de la representación, ya que lo visual también construiría un texto, pero no toda la visualidad de la escena, sino lo propuesto con este fin por el diseñador teatral,

¹⁰⁵ Marchese, Angelo.(1989) Dicc.de retórica, crítica y terminología literaria.Barcelona, Editorial Ariel.Pag. 150-153

¹⁰⁶ Dicc RAE.(1970)Madrid. Pag. 473

¹⁰⁷ Pavis, Patrice. (1998)“Diccionario del teatro”.Barcelona.Editorial Paidós.Traducción de Jaume Melenders. Pag.508

¹⁰⁸ Ubersfeld, Anne . Op. cit. Pag. 29

que desde su discurso autoral nos entrega ese encadenamiento de signos, que se diferencia del relato porque aparece desde una voz impersonal, no aparece desde una lugar físico vocal, es decir, no soy yo el que elabora el discurso, sino que éste apareció de mí y se expuso a través de mis obras. Con esto también hacemos notar la importancia autoral del discurso desde sus distintas voces, desde los distintos lugares disciplinarios del arte, es así como se encuentran en un lugar y un contexto, y por qué no llamarlo también algo así como un momento histórico común.

Como bien afirma Pavis el discurso del diseñador está sometido a sus condiciones de producción dentro de la puesta en escena y no es el relato, ya que el discurso es anterior a la historia. La historia queda en manos del espectador y él la construye, la historia se cuenta sola, pero nace de la necesidad discursiva de la narración visual.

VISUAL

TEXTUAL

Principio de simultaneidad	Principio de sucesividad
Figuras y colores en el espacio	Sonidos articulados en el tiempo
Contigüidad espacial	Continuidad temporal
Permanencia posible de la imagen	Fugacidad del texto
Comunicación directa por ostensión	Comunicación mediatizada por un narrador (actor), por un sistema de signos arbitrarios
Facilidad de distinguirlos índices visuales	Dificultad de distinguir los índices auditivos
Posibilidad de una descripción de los objetos	Posibilidad de una narración de los episodios
Referente simulado por el escenario (Confundido con el significante)	Referente simbolizado e imaginario
Posibilidad de fijar en lo visual los significados procedentes del texto	Posibilidad de explicación del texto en relación con elementos visuales
Indicaciones inmediatas sobre la situación de enunciación	Situación de enunciación que debe ser reconstituida
Dificultad de verbalizar el signo visual	Dificultad de diferenciar (concretizar) el texto

Pavis trata de proponer a través de un esquema las diferencias entre lo textual y lo visual, es por esto que tendremos que ir paso a paso para poder entender qué pasa cuando hablamos de las dos cosas al mismo tiempo con el texto visual, que es la historia paralela.

ESQUEMA VISUAL-TEXTUAL.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Pavis, Patrice. Op.cit. Pag.509

ESQUEMA TEXTO VISUAL

TEXTO VISUAL

Es simultáneo y sucesivo, ya que aparece y se encadena

Figuras y colores que se transforman en mensajes que se mantendrán en el tiempo

Continuidad espacial y temporal

Permanencia de la imagen hasta su transformación en texto

Comunicación directa y mediatizada por los soportes totales en los que aparece

Los índices visuales se distinguen como índices auditivos

Posibilidad de una narración visual

Referente poético a modo de ensueño

Posibilidad de hacer un texto (otro) que signifique a través de lo visual

Situación de enunciación que debe ser primero deconstruida y luego reconstituida

Dificultad de concretar un texto como signo visual

Es importante señalar que llegaremos a hablar de la escritura visual que logra crear el diseñador más allá de lo conceptual y que postulamos la narración visual como el camino para poder contar otra historia, para poder develar los secretos de un pequeño universo que aparece detrás de la palabra, detrás de la representación, aparece casi como un subtexto, pero que en este trabajo se establecerá como una narración paralela que puede ir en contra del texto que se representa, que puede criticar y opinar sobre la manera de hacer teatro, sobre la utilización plástica de los conceptos o de la misma plástica y el mundo

A diferencia del texto dramático el texto visual se concretaría en un lector a través de sus múltiples lecturas e interpretaciones, generando conflictos con la

escénico, su propia historia y el ser humano. Conflicto, según Pavis es:

“Todos los medios escénicos están a disposición del director de escena para concretar las fuerzas en presencia: aspecto físico de los actores, colocación distribución y configuración de los grupos y de los personajes en el escenario, juego de luces. La tarea de poner en situación y la de poner en escena impone necesariamente

opciones en la visualización de las relaciones humanas y la traducción “física” de los conflictos psicológicos o ideológicos”.¹¹⁰

Esa traducción se realiza en el texto visual a través de ideas que se concretarían físicamente en un cuerpo textual. En contraste el conflicto del texto visual se hace físico a través de las imágenes pero se concreta en el espectador.

7.3 EL PARALELO Y EL MERIDIANO DE LA HISTORIA

“Historia:

Es el conjunto de de episodios expuestos, independiente de su forma de presentación”.¹¹¹

La historia paralela hace referencia a un eje generado a partir del texto visual que se logra armar en la recepción de los mensajes visuales encadenados en la gran imagen de la puesta en escena y es el espectador quién lee finalmente esta historia “otra”, que se hace paralela o meridiana a lo textual en su formalidad.

Sobre la lectura Pavis nos dice que:

“Leer el espectáculo es, en el sentido metafórico, descifrar e interpretar los distintos sistemas escénicos que se ofrecen a la percepción del espectador.

La lectura horizontal (o sintagmática), observa los encadenamientos de los episodios y por el resultado final al que la fábula apunta.

La lectura vertical (o paradigmática) favorece las rupturas del flujo de los acontecimientos para centrarse en los signos escénicos y en los equivalentes paradigmáticos de los temas que evocan por asociación. El lector se preocupa por la organización de los acontecimientos”.¹¹²

Creo que la historia visual que cuenta el diseñador tiene que ser leído en todas sus direcciones, a través de su eje sintagmático para poder establecer el encadenamiento, pero también paradigmáticamente para poder hacer identificables los sistemas de ideas que se entregan a través de los distintos soportes y maneras de mostración. Es un gran rompecabezas que aparece uno tras otro y uno sobre otro también, ya que los signos son lanzados en el escenario y su ordenamiento siempre es distinto y único, como sucede en el

¹¹⁰ Pavis, Patrice. Op. cit. Pag.91

¹¹¹ Pavis, Patrice. Ibíd. Pag.235

¹¹² Pavis, Patrice. Ibíd. Pag.272

cotidiano , pero se tranforma en una característica del género. Pavis nos habla de algo parecido al decirnos que:

“La puesta en escena es una ordenación de los elementos textuales y visuales, la toma de conciencia de que esta sincronización, banal y evidente en la realidad, en el teatro es el efecto de un arte”. ¹¹³

Entendemos el concepto de motivo en el sentido definido por Sofia Irene Kalinowska:

"Es un componente estructural del texto de toda obra literaria. Su coponente ideal es un esquema literaria. Su componente ideal es un esquema conceptual típico; tiene una naturaleza dinámica; es un motivo concreto que se halla constituido por la fusión íntima, es un todo indisociable, de su esquema conceptual (elemento designado) y de su forma verbal (elemento de designante). ¹¹⁴

A partir de esta definición diremos que el motivo del texto visual, que es la historia paralela de la puesta en escena se estructura de una manera también atípica, porque es menos dinámica en su presentación, porque aparece y se transforma, pero no muta, se suma y resta, y se constituye de esquema conceptual o de mensajes de idea (elemento designado) y su escritura visual (elemento designante).

“Aunque todos los sucesos- como hemos demostrado se vinculan al elemento vertebrador, en el drama de espacio hay una tendencia de las partes a independizarse, cuyo efecto es constituir una acción dramática central relativamente endeble, y presta a hacerse inconexa, por lo menos en apariencia. Como cada fase tiende a hacerse autónoma, posee en miniatura- por asi decirlo los rasgos propios del “eje dramático”: presentación, desarrollo y descenlace; pero todo, con mayor o menor intensidad, unido al principal. W.Kayser. al referirse a este tipo de drama, señala: “Todo este abigarrado conjunto crea cierta distacia entre el mundo poético y el espectador, y nos pone inevitablemente en aquella actitud de la obsevación que es, en el fondo épica”. ¹¹⁵

Desde esta reflexión que plantea Villegas nos acercamos a ese estado distanciado al cual podemos decir que el espectador llega en el drama de espacio. Quiero hacer notar que el estado de espectador que se necesita para

¹¹³ Pavis, Patrice. *Ibíd.* Pag.509

¹¹⁴ Villegas , Juan. (1982) “Interpretación y análisis del texto dramático”. Ontario, Canadá.Girol books. Pag.89

¹¹⁵ Villegas , Juan. *Ibíd.* Pag.66.

poder leer esta historia paralela se acerca al estado de ensoñación. Donde la amalgama de imágenes se nos transforma en una historia visual, donde las palabras desaparecen y establecemos parámetros sensoriales e intelectuales para dar sentido a eso que supuestamente vimos.

Concuero con Freud y Artaud:

“En que no se trata de suprimir la palabra articulada, sino, dar a las palabras poco, más o menos , la importancia que tienen en los sueños”.¹¹⁶

Es decir que quedan enmarcadas en el contexto de la imagen para estructurarse posteriormente en un historia.

¿Es entonces que la historia paralela al igual que los sueños es algo que existe, pero nunca podremos descubrir en su plenitud, porque forma parte del inconsciente del hombre?

¹¹⁶ Derrida, Jaques. Op.cit. Pag.71



Imagen: descanso 8

8 PUNTO DE VISTA

8.1 BAJO UN LUGAR OCCIDENTAL

Al habernos sometido al estudio de la historia paralela es necesario que no olvidemos nuestra occidentalidad como lenguaje unificador de reacciones y formas de pensamiento.

Teniendo en cuenta en dos aspectos fundamentales; primero: haciendo referencia al texto y su autoría, donde encontramos que el autor es aquél que crea lenguaje. Cuando Marcos Guzmán nos dice:

"Obviamente como todo artista formado en la pos-modernidad uno tiene un referente en relación

a lo cinematográfico, en relación a la pintura que yo siento que lograron sumar en función de romper esta atadura idiota del teatro en relación al texto y a una veneración casi servil en función de que el teatro no es otra cosa sino que colocar en escena un texto".¹¹⁷

Estamos de alguna forma dándole la importancia occidental que tiene el texto y que seguirá teniendo durante la historia, con esto aclaro o insisto en la posición a la que trata de llegar este estudio, a disfrazar al diseñador de narrador (creador de una narracion visual), para poder obtener su reconocimiento como autor. Y como segundo punto importante recordemos nuestra manera occidental de mirar las cosas, más que desde el punto de vista localista como lo nombra Bazaes:

"El arte teatral es para mí una actividad puramente Local, se genera ojalá en reacción a la contingencia, a las necesidades escénicas de determinado momento histórico, a necesidades sociales, políticas, económicas, culturales, etc., de determinada comunidad".¹¹⁸

Hablemos de la occidentalidad en el sentido que nos unen referentes y estructuras de pensameinto parecidas, podemos establecer múltiples

¹¹⁷ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marco Guzmán.

¹¹⁸ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al diseñador Rodrigo Bazaes.

estructuras y deconstruir todo en partes separadas e independientes. Hablemos de que el espectador occidental podría estar mas capacitado para desarticular la unidad de la obra de arte, por forma de vida o menos por el no manejo del concepto de unidad.

8.2 SOBRE UNA HISTORIA CONTINGENTE

Al hablar de una historia paralela estamos tomando en cuenta que las palabras se nos escapan de las manos al momento de la interpretación de las ideas, es entonces que el proceso al cual apelamos es más intelectual que emocional. Ya que la emoción quizás será generada por referentes más personales que locales. A pesar de esto Bazaes nos habla sobre la localidad y la identificación:

"Y por qué es necesaria a mi juicio la Identificación, porque hace posible la experiencia de comunidad, es decir, hace posible que se concrete uno de los objetivos principales de la experiencia estética en el teatro -y por lo tanto tambien de su visualidad-la recepción Colectiva".¹¹⁹

Un aporte a la importancia de la contingencia o la actualidad local a la que hacemos referencia, es lo que el diseñador nos habla sobre la utilización de un banco visual o del uso de la problemática de la comunidad, con el objetivo de estimular una experiencia colectiva. A mi parecer la experiencia estética con respecto a la obra siempre es individual, quizás los referentes histórico-sociales pueden abarcar mas esperiencias individuales y agruparlas para ser detectadas. A mi parecer Bazaes nos palantea un diseño socialista en sus objetivos o ideales. Pero estamos de acuerdo con su discurso en que el lugar de poder del artista es desde el hoy, ya que los otros ideales se nos escapan y hablan mas bien de ideales que nunca serán medibles. Es por esto que la historia contingente nunca existirá mas que en la propia contingencia del artista y su mundo.

8.3 ANTE UNA DISCIPLINA SUICIDA

Sería consecuente con nuestro trabajo tratar de morir con el espectáculo y en ese sentido puede ser suicida, el acto visual si se traduce en palabras muere a través de los significados, su traducción y encadenamiento narrativo. Creo que la dignificación del oficio del diseñador no está en preservar la imagen para su eternidad temporal inmedible, sino que para morir con el espectáculo a través de una historia que ojalá tenga un fin. Bazaes al decir:

¹¹⁹ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marcos Guzmán.

"¿Quién es el autor detrás de eso?, la verdad que es una pregunta muy poco interesante a mi juicio, porque si bien, éstas son las condiciones de la escena actual, no han sido las mismas siempre y nadie sabe si lo seguirán siendo".¹²⁰

Mata a su disciplina y abandona su creación dentro de las otras y es cierto, nuestra profesión muere en las otras, queda en manos de un espectador, al igual que todas las otras creaciones de lo escénico. El director Marcos Guzmán nos confirma que la posibilidad de sobrevivencia creativa dentro de la puesta en escena es casi nula y que nuestra disciplina lo asume, por eso se suicida creativamente cada vez que reencarna en nuevo proyecto, diciendo que:

"Obviamente uno como director no maneja tantos elementos como un tipo que se formo en el diseño, pero para mí como autor; yo necesito básicamente un tipo que sepa concretar lo que uno ya concibió, lo otro a mí me parece raro, muy raro".¹²¹

8.4 TRAS UNA HISTORIA DESCONOCIDA

Guzmán nos dice:

"Cuando pienso en imagen también pienso en sonoridad".¹²²

Casi proféticas son las palabras del director chileno al hacer un paralelo entre imagen y sonido. Y creo que nos resuena internamente ya que la imagen, es decir, la visualidad construída a través de esas imágenes, nos pueden generar una canción. Una canción paralela a la que oímos de fondo o la canción generada por el ritmo del texto. Es así como funciona esto de la historia paralela, como algo que sabemos que puede existir, pero que su pretensión no es con la obra de arte en sí misma, sino con la obra que se genera en el espectador.

¹²⁰ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al diseñador Rodrigo Bazaes

¹²¹ Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marco Guzmán.

¹²² Anexo Entrevistas. Capítulo X. Entrevista al director Marco Guzmán.



Imagen: descanso 9

9 ENTREVISTAS

ENTREVISTA AL DIRECTOR MARCOS GUZMÁN

Miercoles 28 de Julio del 2004

Sergio Valenzuela : ¿Tu crees que dentro de la actualidad del quehacer escénico es posible que exista en la puesta en escena más de un autor, es decir, que dentro de la puesta en escena encontremos más autores que el propio del texto?

Marcos Guzmán: Mira lo que me pasa es que yo opté finalmente, después de harto trabajo y frustración, entender que a mi como director me funcionaba la construcción autoral en la teatralidad

desde un trabajo que significaba que yo abordara todos los lenguajes, o sea que yo me encargara del diseño, obviamente de la dirección, de la reescritura del texto, básicamente por mi problemática en función de como el teatro se construye como un lugar autoral, yo siempre hacia el paralelo con la pintura, o sea es súper raro que un pintor dibuje cierto? pero que diga "...bueno lo que tiene que ver con la sombra se lo paso a otro y después otro se encarga del color, porque yo no me manejo...". Mi impulsión como orgánica natural me llevó finalmente a entender que como director no podía sino funcionar concibiendo el espacio, concibiendo la reescritura del texto porque a partir de esa forma yo podía construir una mirada autoral. Yo entiendo que instalado en la Post-Modernidad y con toda la reflexión en torno al autoría, obviamente la puesta en escena le pertenece al director, en este caso es como yo por lo menos lo concibo y eso implica el trabajar con diferentes materiales, el lenguaje actoral, el lenguaje textual que implica también una reescritura, obviamente si yo voy a ver *un Koltés* de Sergio Valenzuela, voy a ver autoría, creo que hay un lugar autoral que tiene que ver no con *Koltés* sino que una construcción que es finalmente una puesta en escena, que le pertenece al Sergio Valenzuela. Voy a ver como él, como creador utiliza dentro de una serie de materiales un texto dramático para rescribirlo y para colocarlo en tensión desde el lugar que a él se le ocurra creativamente en la escena. Porque creo que a mi como espectador también me complica de sobremanera esta cosa donde hay una serie de

pequeñas autorías, de pequeños lugares autorales que conviven, a mí siempre me ha dado la sensación de que esas autorías terminan aniquilando unas a las otras, es un poco del

diseñador, pero también es un poco del director, esa tensión a mí nunca me fue muy gozosa. Finalmente logré entender que de mí particularidad como director, que no es ni buena ni mala es la que es, significaba tener que trabajar desde un lugar mas solitario, implicaba no renegar de esto que parecía raro; que un director hiciera el diseño del espacio y que era una particularidad... Una obra de arte la gracia que tiene es que termina siendo la concreción de una mirada y para que haya una mirada, a mí se me hace necesario este formato de trabajo.

En la modernidad, en el Chile de hace un par de decenios atrás uno iba a ver el texto, claramente, o sea uno iba a ver más que la versión, como hoy en la Post-Modernidad, palabra manoseada, uno va a ver la mirada en relación a ese texto, por lo tanto uno va a ver como en el cine, va a ver la película de un determinado autor más allá de que con que materiales él haya trabajado. Y para mí claramente el trabajo en lo teatral esta instalado igual como un director de cine o un pintor, que son como mis referentes así como más concretos.

S.V.: ¿Cuál crees que sería la forma (los recursos, los elementos) con la cual el diseñador teatral trabaja la visualidad de la puesta en escena? o dame 2 o 3 elementos que permitan el desarrollo de la visualidad en la puesta en escena?

M.G.: Con relación a lo que te contestaba antes, al director yo lo concibo como un ponedor en escena, pone en escena, desde algún lugar organiza una frase en relación a ciertos lenguajes, el actoral etc. Y construye con esos signos, para mí el director es el que pone en escena desde ese mismo lugar, en alguna parte de mi formación como alumno en la escuela siempre sentí esa tensión súper jodida entre el director desde una concepción más tradicional versus el diseñador que muchas veces aportaba finalmente la visualidad, para mí, en ese caso y desde esa mirada, me resulta mucho más autoral el camino propuesto por el diseñador evidentemente.

Porque la visualidad tiene que ver con lo que se concreta en el espacio y eso que se concreta en el espacio es el teatro, no es otra cosa. No hay una supremacía del trabajo del actor como cuerpo en resonancia con la palabra, es decir, con un texto dramático. Eso para mí tiene tanta importancia como lo otro, desde ese lugar si lo que prima en un trabajo teatral es la visualidad de esa puesta en escena y esavisualidad le pertenece al diseñador, yo no tendría ningún problema en decir qua ahí existe una co-autoría brutal y que tanto le pertenece al uno como al otro, desde ese lugar, por eso mismo decidí instalarme en un lugar que cortara de cuajo ese conflicto en función de mi

naturaleza, porque lo visual o sea lo que uno esta percibiendo desde la mirada como espectador, bueno eso es la teatralidad.

Concebir el espacio es instalarse en el lugar más concreto que hay en la teatralidad, todo es colocar en el espacio, obviamente alguien que haya visto mis pocas obras, me imagino que distingue ciertos elementos, ciertos ritmos que se repiten, ciertos brillos, ciertas opacidades que uno logra describir y obviamente como todo artista formado en la pos-modernidad uno tiene un referente en relación a lo cinematográfico, en relación a la pintura que yo siento que lograron sumar en función de romper esta atadura idiota del teatro en relación al texto y a una veneración casi servil en función de que el teatro no es otra cosa sino que colocar en escena un texto. Obviamente el arte contemporáneo ya sobrepasó hace mucho rato eso, hace mucho rato que no es solamente eso, eso no quiere decir que lo textual no sea un elemento súper interesante para trabajar y que implica mucho desafío también, pero no se satisface el hecho teatral en colocar en escena un texto, a partir de colocar actoras y que resuenen ese texto, yo creo mucho más en lo otro.

Para mí un director tiene que crear imágenes, o sea un director no piensa si no es en imágenes y esas imágenes tendrán textura, serán más evidentes, menos didácticas, más oscuras. Un director teatral no puede sino construir a partir de la imagen, de la sonoridad. Cuando pienso en imagen también pienso en sonoridad. Y eso es no hay otro lugar, por eso a mí me cuesta mucho pensar como en esa separación entre el director y el diseñador. Por eso para mí también los interesantes diseñadores que hay en este país, para mí son finalmente directores. Esa separación me cuesta entenderla, no se como un director puede pensar en su obra y no tener claro en que espacio la habita, si es como el soporte básico, no tiene que ver con como decir un texto y los directores potentes en este país yo me imagino que también trabajan desde ahí. Más allá que se puedan perder o no y que necesiten la colaboración de alguien en función de no extraviarse tanto. Obviamente uno como director no maneja tantos elementos como un tipo que se formo en el diseño, pero para mí como autor; necesito básicamente un tipo que sepa concretar lo que uno ya concibió, lo otro a mí me parece raro, muy raro.

S.V.: Dentro de la superposición textual y visual en la puesta en escena que nos entrega un sinnúmero de mensajes:

¿Cuáles son los vehículos de la puesta en escena que permiten la transmisión de esos mensajes?

M.G.: Yo creo que la obra de arte se construye como obra de arte a partir de que provoca una modificación en el otro, la obra de arte en si misma no tiene sentido si no está instalada en un sistema de relaciones con alguien que la observa y ese alguien percibirá esa obra como un lugar artístico en la medida en que esa obra lo está moviendo hacia alguna parte, le está provocando un lugar de reacción, sea definible o no. Muchas veces uno no sería capaz de hacer una reflexión en función de eso o uno la podría hacer después, o incluso lo contrario, también el intelecto es un órgano, desde ese lugar o cualquiera de esos lugares que la obra de arte ataque en la medida que provoque una reacción para mi satisface su deber ser. La obra de arte esta ahí construida como un lugar que exige provocar al otro. En el teatro la provocación se construye con todos los lenguajes de la escena: lo actoral, lo textual, la espacialidad, lo lumínico. Con todos esos lenguajes uno va probando ciertas frases que como autor intenten instalar en escena un discurso; una afirmación. Todo artista afirma algo aunque se equivoque o no.

S.V.: ¿Cómo lee el público frente al resultado, esos mensajes (mecanismos, métodos, formas)?

M.G.: La gracia del espectador es que no lo divida sino que lo sienta siempre como un lugar orgánico y único, donde una cosa no es divisible de la otra. Yo creo que precisamente las grandes obras de arte son una unidad orgánica y esa unidad orgánica que en algún momento estuvo diseccionada se transforma de manera maravillosa en una cosa que no pudo sino siempre estar como una sola unidad y esa es la gracia. Si piensas en la historia del arte, existieron obras de arte que estuvieron construidas, en forma esporádica, por varios autores que decidieron armar un ensamblaje, alguna cosa entretenida, pero la obra de arte no puede sino instalarse como una unidad, lo bonito en el teatro es que esa unidad es partir de varios lenguajes que tienen infinito vuelo, pero la gracia del teatro es que todos los lenguajes los utiliza como pretexto para tensarlos en el escenario y lograr instalarse como un solo discurso. Yo creo ciegamente en eso de que cada espectador ve una obra de arte única e irrepetible, porque son infinitos los fantasmas, porque son infinitas las sensibilidades, porque son infinitas las ganas de querer conectarse con algo desde distintos lugares por lo tanto se hace súper particular, pero desde esa particularidad que es única e irrepetible, yo creo que para un espectador la única manera de instalarse, relacionarse o dialogar con ese algo que uno podría llamar obra de arte, exige que eso que esta ya instalado opere desde un lugar orgánico y único. Como una totalidad, estoy hablando como artista también como espectador, a mí no me satisface, no entiendo, ver esos distintos discursos narrados como en co-relato, uno ve el diseño pero uno

entiende que ese diseño no está, pese a lo bello, en una relación orgánica brutal con el actor sino que podría uno cambiar con el computador el fondo y seguiría siendo lo mismo, esos co-relatos no están en dialogo franco real.

Uno es capaz de entender un maravilloso diseño y una actuación que podría ser interesante o no pero que no está en relación única con ese espacio que la esta tensando.

Salvo excepciones no es lo que pretende el artista, sino que es resultado de distintas miradas. Yo creo que la obra de arte siempre se tiene que construir a partir de una solo mirada. Ahora si se logra entrar en tal relación con el otro en que la mirada se transforma en una mirada que no es ni la tuya ni la mía sino que es otra, que es "la definición ideal del teatro", donde lo actoral, con la dirección, con el diseño, aporten distintas miradas que finalmente se transforma en una que no es ninguna de las tres sino que es una otra que es la resonancia y la multiplicación de esas tres, ahora eso es lo ideal generalmente lo que yo veo son distintos discursos, distintas miradas yo creo que hay una solo porque sino el espacio se transforma en algo que puede ser bello pero que no es indispensable para el trabajo actoral, si uno lo ve como ortodoxamente como el director a un tipo que trabaja con el texto y con el actor versus el diseñador que trabaja con la espacialidad. Y cuando ocurre eso me provoca conflicto.

ENTREVISTA A RODRIGO BAZAES

Jueves 19 de Agosto 2004 y Corregida 25/08/04

Sergio Valenzuela: ¿Tu crees que dentro de la actualidad del quehacer escénico es posible que exista en la puesta en escena mas de un autor, es decir, que dentro de la puesta en escena encontremos mas autores que el propio del texto?

Rodrigo Bazaes: Respecto de la autoría; la puesta en escena es una amalgama de autorías que se desprenden de un eje central, que -tomando una posición ética al respecto- es para mí el texto; no es un eje obligado, ni el único, pero, insisto, tomando una posición, para mí es el texto.

Sin duda hay más de un autor; la autoría es finalmente una red, digamos invisible para el espectador, que se ha resuelto en un acto único: la autoría del equipo. Si bien durante el proceso esta red está más dilatada, es mas visible, más “desglosable”, en el resultado final, sería un pecado que estuviese totalmente disociada. Cuando hablo de autorías, parto de la base que reconocemos una diversidad de lenguajes puestos a significar de alguna forma en la escena y, por otro lado, que estamos denominando y afirmando a estos autores como artistas.

Hay un eje sintagmático llevado adelante por el Texto, hay otro que es Visual propiamente tal; estos constituyen dos sistemas de códigos básicos en las artes de la representación, un código textual y un código visual; puedes sumarle a esto un código sonoro, que sería el material para la música. Por lo tanto, detrás de éstos hay responsables o llámese una autoría, que a mi juicio es relativa en términos cuantitativos, es decir, pueden haber uno o más autores en relación a determinado lenguaje, por ejemplo, el eje de la visualidad suele tener más autores, pero todos, guiados por una dirección, construyen en torno a un mismo Sentido, o dicho de otra forma desarrollando un mismo eje visual.

Al hablar de autorías estoy reconociendo la figura del Artista. Si afirmamos esta figura -con relación a tu tema de investigación-, entonces esperamos que ese alguien formalice una “opinión del mundo visible”, es decir, su entrega escénica es fundamentalmente una reacción al mundo visible (o su negación formal); por lo tanto, esta llamada opinión está desencadenada desde cierta posición ética frente a la realidad, que le permite interpretar -mediante sus herramientas- elementos tomados de la totalidad de las artes plásticas, ampliemos a visuales, y poner en juego -funcionamiento-la visualidad del total.

Entonces, existen varios autores en la puesta en escena, pero es trabajo de la crítica especializada detectarlos; develar esas autorías es misión para un ejercicio historicista, para un análisis de la estética, para los hombres de teatro, pero no es misión del espectador. El espectador espera un total, y en ese sentido, quizás la autoría es lo menos importante en la experiencia teatral y quizás frente a muchas obras de arte.

Para nosotros el director es probablemente el autor más importante, pues es el responsable final, eso es histórico y está señalado desde su aparición y desarrollo a partir del siglo XX; de alguna forma, la figura del director es para algunos el único gran artista de la representación, pero no es menos tentador desglosar una variedad de autorías que pasaron por su venia.

Respecto del estilo. Recordando que estilo proviene de la idea de que hay una “manera” de hacer algo.

Como ya dijimos en torno a la autoría visual, de quien tiene la responsabilidad de reaccionar, proponer, tomar decisiones a la hora de poner en escena, es posible bajo esas condiciones, reconocer la insistencia en ciertos códigos formales, ciertos criterios temáticos, en ciertos objetivos, metodologías sistémicas, que de alguna forma son “legibles” por un público que reconoce y atribuye -a veces incluso por una motivación externa a la experiencia teatral propiamente tal- la obra a un autor, aún cuando sea muy difícil sostener en el diseño escénico la rigidez de un estilo.

En nuestro caso, la figura del diseñador ha ido constituyéndose a lo largo de la historia mediante la colaboración de una diversidad de profesionales; carpinteros, actores, directores, magos, albañiles, arquitectos, pintores, etc. La denominación disciplinar como tal, es una especialización reciente, moderna; me refiero a reconocer la figura del diseñador como alguien capaz de manejar en alguna medida la experiencia y arte de todos estos lenguajes que colaboraron en su configuración. Es, pienso, como se entiende hoy, una disciplina reciente generada por condiciones no estrictamente artísticas, pensemos también en las necesidades de un proceso socioeconómico de especialización, que no deja de otorgarle ciertos cuestionamientos.

Lo que realmente interesa es que ya nadie duda de que la visualidad en la puesta en escena ha adquirido sentido y se ha puesto a significar activamente; ¿Quién es el autor detrás de eso?, la verdad que es una pregunta muy poco interesante a mi juicio, porque si bien, éstas son las condiciones de la escena actual, no han sido las mismas siempre y nadie sabe si lo seguirán siendo.

S.V.: Situándonos en el 2004: ¿Cuál crees que sería la forma (los recursos, los elementos) con la cual el diseñador teatral trabaja la visualidad de la puesta en escena? o dame 2 o 3 elementos que permitan el desarrollo de la visualidad en la puesta en escena?

R.B.: Dentro de las condiciones escénicas locales, Chile -interpretando una edad teatral, porque creo que los países tienen distintas edades teatrales-, la herramienta más cómoda para mí siempre ha sido el análisis. Elaborar una estrategia, una especie de “plan de ataque” para afrontar el montaje, una paradójica relación amigo-enemigo, que ayuda a dilucidar el texto mediante su problematización; el valor de este “conocer” es que dota de libertad, para repotenciarlo, destruirlo, revertirlo, contradecirlo, ventajas de conocer cada una de sus aristas.

Para mí, insisto dadas las condiciones del teatro local, me ha sido útil y sensato trabajar desde ahí, desde el análisis dramático.

No creo que el diseñador deba trabajar desde la imagen plástica pura, eso hace que la experiencia y su resultado sea menos placentero y trascendente. Lo pienso siempre también como espectador. Numerosas experiencias no resueltas en la escena, suscitaron primero como espectador un sinnúmero de interrogantes respecto de dónde se perdía el rumbo, en que parte del proceso se resentía el que se consumara la experiencia visual en el teatro. Me di cuenta entonces, que el análisis era finalmente la herramienta más certera para prever el resultado final; preguntarse tras un mapa dramático -no únicamente textual, porque no está basado en la palabra y el diálogo, sino en la estructura general que da sentido al discurso-, cuál es la imagen activa de un texto, cuál será la más acertada en determinadas condiciones físicas y contexto.

Es difícil imaginar algo que aún no es, por eso no creo suficiente trabajar sólo desde la intuición o de las sensaciones, que son un universo muy limitado para el teatro. Una vez incorporado este conocimiento y tomado un punto de vista personal o de común acuerdo sobre el material dramático se podrá recién definir y establecer la forma y relación de la visualidad con el total. Aquí se harán activos el o los autores, para instalar la obviedad o la negación, un subdiscurso paralelo o contradictorio hallando finalmente su propia lógica y coherencia y funcionar al interior de ese intangible que conduce la obra de principio a fin.

En respuesta a tu pregunta, desde dónde se construye –se diseña- una vez que tengo el análisis. Reconozco dos bancos de imágenes, uno es un banco externo y otro interno, el primero tiene directa relación con el contexto.

El arte teatral es para mí una actividad puramente Local, se genera ojalá en reacción a la contingencia, a las necesidades escénicas de determinado momento histórico, a necesidades sociales, políticas, económicas, culturales, etc., de determinada comunidad; por lo tanto, mi primer material, mi primer banco tiene que ver con eso, con una reacción a mi contexto, eso hace que una obra funcione en determinado momento y que años después no funcione, o que determinadas revoluciones teatrales, muchas veces originadas por los cambios sociales, no adquieran siempre sentido para una misma comunidad en otra época, quedando a penas una inofensiva e ingenua visión del teatro de parte de los creadores, no sólo con relación a la utilización del lenguaje sino a las imágenes que lo llenan.

Otro banco de imágenes, en este caso interno, tiene que ver con la búsqueda de una autoría y la figura del artista de la que hablábamos, detrás de un discurso.

La participación del espacio –el desafío mas complejo del diseño escénico– tiene una raíz interna.

Los primeros descubrimientos de la espacialidad, desde que uno flota por primera vez en el agua o nos suspendimos en un avión para mirar el mundo desde arriba, construyen nuestra percepción, no sólo aportando una óptica de la espacialidad, si no que todo el contenido emocional y cultural que cargamos y que no terminará nunca de llenarse.

Cuando leemos un texto dramático recuperamos una memoria interna que hace posible que entendamos y cremos el vacío, la claustrofobia, la inmensidad, la desolación, las categorías del paisaje... este es el mejor banco de imágenes, recordemos que nuestra obra es material y sensorialmente, en la experiencia del actor, también un ejercicio experiencial en torno al habitar, que singulariza con ventajas, en este caso a la escenografía, de otros campos de aplicación de las artes plásticas.

Este reconocimiento de alguna manera nos previene de no buscar nuestras fuentes en experiencias foráneas.

Respecto de los recursos de los que se vale la imagen en el teatro, me referiría en primer lugar a las licencias lúdicas de la escena, este Ludismo lleva al diseño escénico reinventar permanentemente sus categorías estéticas y, por otro lado, a no volverse estático, a moverse con libertad dejando de lado muchas veces el intento por resolver la problematización de la belleza - que es sin duda su misión menos interesante- Por otro lado, poner en ejercicio la denotada pero rica operación del Plagio de la imagen. Puesto que en la cita de

propios o ajenos universos visuales reconocemos nuestro estado y compromiso como espectadores.

Si reconstruyes sobre el escenario un restaurante chino exactamente igual al que visitas en tu barrio...¿Quién lo ha diseñado?. Esto es lo que dota al diseño de cierta flexibilidad ética interna, y que en resumen es lo que señalo como cierta “Voluntad Ideológica” de la visualidad sobre la escena.

S.V.: Dentro de la superposición textual y visual en la puesta en escena que nos entrega un sinnúmero de mensajes:

¿Cuáles son los vehículos de la puesta en escena que permiten la transmisión de esos mensajes?

R.B.: Antes quiero señalar la importancia de la elaboración de sentido.

Para reflexionar en torno a esta idea señalo un par de ejemplos, el escultor y el pintor, en la práctica pueden omitir absolutamente la experiencia colectiva; por otro lado trabajandosprescindidos de un elemento que para mí es sustancioso de nuestra actividad y exploración visual, me refiero al Tiempo.

Esto es lo que dificulta el uso de las artes visuales en la escenificación. O dicho de otro modo, que su estudio nos obliga a no concentrarnos en la mera descripción de las artes plásticas sobre la escena, por eso hablo de Visualidad, que me permite incluir aspectos activos mas allá de su naturaleza puramente material, gracias a que constituyen un sistema (Incluso hablar de de “dramaturgia del espacio” resulta excluyente).

Desprendo de esto que cuando comencé a diseñar hallé las mejores analogías al trabajo de la visualidad en la escena, en una pieza musical, en el desarrollo rítmico, perfecto y acabado de un poema o de una coreografía, los materiales puestos a significar desde un comienzo hasta un fin, correspondiente a la duración de la obra. Puestos a significar en esa dependencia, no en una autonomía extraña al tiempo de duración de la representación; por lo tanto, no sólo somos buenos compositores visuales –diseñadores escénicos-, si no que además, tenemos que ser administradores del tiempo. Esto nos obliga a trabajar en pos de la elaboración de sentido, y a comprender la visualidad escénica como una secuencia articulada no solo por los elementos materiales, sino también gracias a la colaboración de otros lenguajes coactivos; al mismo tiempo, nos obliga a desarrollar una peculiar ética de la escena que guía nuestra selección visual (recuerdo que esta ética si no es definida por la autoría visual, es definida en común acuerdo o instalada por la dirección), intentando que un montaje funcione con determinada cantidad y tipo de material visual y no otro.

Al buscar algunos vehículos que permiten esto, debo señalar el reconocimiento de una situación de Comunidad, que me hace volver sobre el sentido de teatro Local. Esta idea nos obliga a poner en juego una situación de lenguaje.

Los lenguajes representan idiomas, representan sociedades, pero piensa que también detrás de ellos están cosmovisiones, culturas, es decir, si yo reconozco que el teatro de alguna forma es local, tengo que poner a funcionar una serie de “juegos de lenguaje” que me permitan instalar una situación de diálogo, y creo yo es el secreto de una experiencia asertiva en términos artísticos. Siempre tuve la duda en torno a la calidad de la experiencia estética, cuando se representa determinado montaje de teatro de una misma manera para dos comunidades distintas y un tanto opuestas.

Cito a modo de ejemplo el diseño de escenografía para “Brunch, o almuerzo del mediodía”. Su resultado visual tiene que ver con la ciudad de Santiago en 1999 que acababa de mostrarnos la “cirugía plástica” que sufría en post del progreso (aún lo hace), esa percepción la tuvimos en ese momento y en esta ciudad. La necesidad de un Santiago impoluto, sin memoria, immaculado, vidriado y espejado, en contraste con nuestro Santiago antiguo, servía para encontrar la forma y la imagen de esta prisión donde ocurriría la obra.

“Brunch” también podría haber sido resuelto visualmente como la cárcel del El hombre de la máscara de hierro, como decía riendo Ramón Griffero mientras buscábamos. Necesitábamos la imagen de un sistema subrepticamente coercitivo, donde, la “gravedad y la masa” del encierro parecen haber desaparecido y la virtualidad de alguna forma aparece como una prisión mucho mas certera, tenebrosa en su acepsia y panóptica en su espejismo - recuerda que usamos dos gigantes reflectivos para salir y volver al lugar.

Banco interno-contexto-punto de vista- Este resultado no se obtiene sin un punto de vista puesto que sus soluciones eran infinitas. Este resultado visual, citado como ejemplo, usa un banco interno que reacciona al contexto. Es una buena pregunta el saber si en otra sociedad habrían funcionado la misma naturaleza material y conceptual de esta puesta, es una duda.

S.V.: ¿Cómo lee el público frente al resultado, esos mensajes (mecanismos, métodos, formas)?

R.B.: Recuerdo: elaboración de sentido; puesta funcional de una serie de lenguajes sobre el reconocimiento de una comunidad que va a espectar, pero ¿Cómo serán reconocidos, leídos esos mensajes (usando tus palabras)? Hay una palabra muy simple, pero efectiva, me refiero a la Identificación.

Es fundamental poner a funcionar elementos que al significar produzcan identificación, si reconocemos una comunidad, reconocemos un herario cultural, es muy probable que un simbolismo local, reconocemos una memoria visual.

Teóricamente si tomo aquellos elementos y los pongo a funcionar hacemos del teatro una experiencia reconocible.

Cuando mencionó la palabra identificación no quiero hacer un llamado a “folklorizar la escena”; aquello es restrictivo de la naturaleza renovadora del arte, cuando digo esto considera a modo de ejemplo que a veces incluso la imagen más opuesta en términos visuales a nuestros objetivos artísticos pone en acción el sentido deseado.

Y por qué es necesaria a mi juicio la Identificación, porque hace posible la experiencia de comunidad, es decir, hace posible que se concrete uno de los objetivos principales de la experiencia estética en el teatro -y por lo tanto también de su visualidad-, la recepción Colectiva.

No podemos prescindir de esta idea, no es una experiencia privada (aún cuando incluya elementos de ello), nunca lo ha sido, salvo algunas desafíos experimentales, a veces destinados a morir, otros subvalorados cuando la apariencia de su poca importancia no es otra cosa que estar trabajando en función de una comunidad más reducida, no por ello fuera del sentido del teatro. Comunidad de locos, de presos, de determinada condición social, sexual o política, ciudadanos de un país, etc., micro y macro comunidades, dotados todos de una lectura visual de su entorno, del pasado y también de su futuro.

A mi me gusta la frase, “habla de tu pueblo y serás universal”, porque eso hace que el arte se haga verdadero, interno, cuando te mencionó un banco interno inevitablemente se me vienen a la cabeza un imaginario que se va a reiterar siempre en mi trabajo y que está relacionado en parte con mi origen nortino, pero que no ha dejado de ampliarse y que hace que pueda funcionar sobre todo con el corazón. Desde esa lógica siempre se puede traspasar comunidades. Se crear para eso, pero quizás este es el salvoconducto, incluso para ser subversivo, esto es lo que yo llamo una experiencia comprometida.

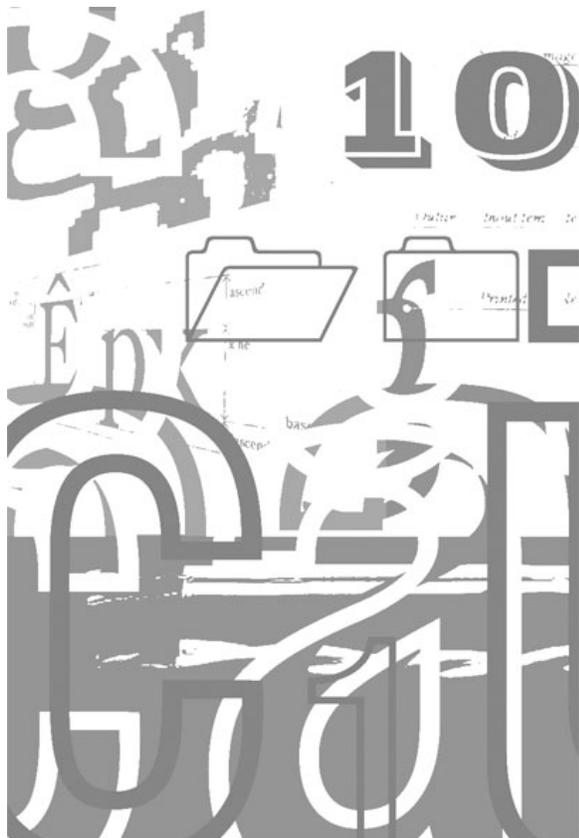


Imagen: descanso 10

10 BIBLIOGRAFÍA

DAVIS, TONY (2002) “Escenógrafos, Artes Escénicas”. Barcelona. Traducción de Eduardo Hojman. Editorial Oceano.

DERRIDA, JACQUES. (1968) “Artaud, polémica y correspondencia de textos”. Traducción de Martha S. Eguía. Colección Perfiles. Editorial Jorge Alvarez

DICCIONARIO RAE.(1970)Madrid.

DUCROT, O-TODOROV,T. (1974) Dicc. Enciclopédico de las ciencias del

lenguaje.México, Siglo Veintiuno Editores.

ECCO, UMBERTO. (1994) Análisis de las imágenes. Semiología de los mensajes visuales.Barcelona, Efe editores.

MARAMBIO, MERCEDES. (2003). “Espacio sobre espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile.

MARCHESE, ANGELO. (1989) Dicc.de retórica, crítica y terminología literaria.Barcelona, Editorial Ariel.

PAVIS, PATRICE. (1998)“Diccionario del teatro”.Barcelona.Editorial Paidós.Traducción de Jaume Melenders.

PAVIS, PATRICE. (1996) “L’analyse des spectacles” Editeurs Nathan Université

RETAMALES, MARÍA INÉS. (1993). “La imagen como punto de partida del diseño. Final de partida de Samuel Beckett”. Santiago de Chile. Memoria. Universidad de Chile

UBERFELD, ANNE. (1998) "Semiótica teatral". Madrid, Ediciones Catedra/Universidad de Murcia.VILLEGAS , JUAN. (1982) "Interpretación y análisis del texto dramático". Ontario, Canadá. Girol books.

VILLEGAS , JUAN. (2000)"Para la interpretación del teatro como construcción visual". Irvine,Ca. Ediciones de gestos, Colección teoría 2. McNaughton&Gunn, Inc.

VILLEGAS , JUAN. (1997)"Para un modelo de la historia del teatro". Saline, Michigan. Ediciones de gestos, Colección teoría 1, McNaughton&Gunn, Inc.