

Escenografía: crítica periodística y crítica académica

Autor: Prof. Valeria Arias.

Resumen: Dentro de las actividades llevadas a cabo en el Primer Congreso Nacional de Escenografía (Tandil, 13-16 de noviembre de 2013) se celebró la mesa “Escenografía: crítica periodística y crítica académica” que pretendía ser un espacio de reflexión sobre el espacio que ocupa la escenografía en los medios periodísticos y en los estudios académicos.

Para ello se contó con la presencia de tres panelistas, la Dra. Beatriz Trastoy, Docente e Investigadora de la UBA, Directora de “Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral”; la Señora Mg. Graciela González de Díaz Araujo, Docente e Investigadora de la Universidad Nacional de Cuyo, especialista en Gestión Cultural Universitaria; y el Periodista y Crítico Teatral del diario “La Nación”, Carlos Pacheco, miembro del Consejo Editorial del Instituto Nacional de Teatro y Director de las revistas “Picadero” y “Cuadernos del Picadero”. La coordinación de la mesa estuvo a cargo de la Profesora Valeria Arias, de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

El presente artículo acerca una serie de comentarios referidos a lo que aconteció en ese encuentro.

Palabras clave: Escenografía, crítica periodística, crítica académica, reflexiones.

Abstract: Within the activities which took place during the First Scenography Congress (Tandil, November 13th to 15th 2013) the panel discussion “Scenography: journalistic criticism and academic criticism” was held. This roundtable intended to be a space of reflection about the place that scenography occupies in journalistic media and academic studies.

For this we counted with the attendance of three panelists: Dr. Beatriz Trastoy, teacher and investigator of the University of Buenos Aires, director of “Telondefondo. Journal of Theatrical Theory and Review”; Ms. Mg. Graciela González de Díaz Araujo, teacher and researcher from the National University of Cuyo; and journalist and theatrical critic Carlos Pacheco, member of the editorial council of the National Theater Institute and director of the journals “Picadero” and “Cuadernos del Picadero”. Coordination of the table was in charge of Professor Valeria Arias, from the Faculty of Arts of the National University of the Centre of Buenos Aires Province.

The following article brings closer a series of comments referred to what happened in said encounter.

Keywords: Scenography, Journalist Criticism, Academic Criticism, Reflections.

La mesa comienza con las reflexiones de la Dra. Beatriz Trastoy quien se pregunta qué estudian los estudios teatrales, en qué consiste exactamente esa especialidad y percibe que se está cambiando su perfil, antes circunscriptos casi exclusivamente a una idea global de la escena. Y agrega que con este Congreso se está abogando por la apertura de los perfiles específicos, un espacio de pensamiento, de discusión, desde la práctica y desde la teoría, de todos los elementos que constituyen las puestas en escena. En cuanto a la escenografía le parece fundamental pensar que los estudios teatrales son también estudios del espacio.

Apunta que los trabajos de Patrice Pavis giran en torno al perfil global de la puesta en escena, no a un área específica de trabajo, como podría ser la escenografía. Sostiene que podrían plantearse posibilidades en dos líneas: como no se puede hacer un estudio en perspectiva histórica, propone pensar en términos taxonómicos, para ver si se logra hacer una clasificación de las escenografías. Encontrar algún eje cronológico que permita mostrar una evolución y así poder clasificar, como se ha realizado con el texto dramático.

Otra posibilidad es pensar la evolución de la figura del escenógrafo puestista, partir desde las fiestas barrocas de las ciudades italianas de Florencia, Venecia, Milán, donde quien hacia la puesta en escena de la fiesta, también era el escenógrafo; para poder mostrar cuándo empiezan a separarse esas figuras, si es que se separan del todo.

También desde la perspectiva histórica propone pensar la relación de la escenografía con los géneros dramáticos, por ejemplo si el teatro político militante, de la línea alemana como Piscator, Brecht, Darío Fo (Italia) o Augusto Boal (Latinoamérica), utiliza o exige una escenografía en particular, pensando desde el punto de vista del mensaje que quieren transmitir. Y así sigue enumerando, el teatro ambulante, la dirección teatral, el mimo corporal y gestual al modo de Darío Fo, porque la escenografía puede ser también corporal, a Giorgio Strehler, Antoine Vitez, con esos intervalos barrocos que llenaba escenográficamente con juegos actorales, o Lluís Pascual. El teatro de objetos y de muñecos, los maniqués, los muñecos gigantes que trabajaba Darío Fo, el teatro de sombras, el teatro negro, el teatro de la muerte, en donde la escenografía es constitutiva de la dirección. Pensar en la escenografía y la danza, qué pasa con la danza, con los cuerpos y lo escenográfico, la escenografía y las vanguardias. Desde el minimalismo Beckettiano hasta el vanguardismo centroeuropeo.

Otra posibilidad podría ser escenografía y prácticas no dramáticas. Pensar lo escenográfico en el Happening, las performances. Las nuevas tecnologías y la multimedialidad, donde lo escenográfico tiene que ver con cierta energía descarnada, donde se reemplaza la energía del cuerpo vivo con otras formas, o se las combina. El cine, video, la escenografía del espectador, armada a través de videos, donde por ejemplo los espectadores dibujan la escenografía a través de computadoras y otros van manejando el cuerpo con el joystick. Todas las corrientes de escenografías virtuales, las escenografías orales, las

escenografías de tango.

Pero también podría pensarse la escenografía desde una perspectiva más teórica. Por ejemplo, si nosotros hablamos en los textos de intertextualidad podemos preguntarnos si no existe una cierta interespacialidad como forma de equivalencia, porque un espacio siempre se construye en relación con otros espacios. Entonces, quizás, podría fijarse ese concepto, pensamos en espacios escenográficos como un texto. Pensar en el despliegue semántico de la caja negra, qué incide en la apreciación del espectador, en su sensibilidad, cómo funciona esa relación, si mostrar o no el andamiaje, cómo se construyen los distintos verosímiles en escenografía.

Otra idea que presenta la Dra. Trastoy es cómo se construye el trabajo del escenógrafo, si es en soledad, en equipo, cómo ingresa al grupo, antes, después, durante (pensándolo desde el punto de vista de la producción). Escenografía y actor, no sólo en términos de utilería mayor y menor, sino en términos de juegos escénicos y su relación con el espacio, porque también puede ser un co-creador de escenografía el cuerpo del actor. Escenografía y temporalidad, escenografía y tridimensionalidad.

Qué pasa con la escenografía y la crítica, no sólo en los medios, sino también en la crítica académica, qué espacio le damos, cuándo nos ocupamos de la escenografía, con qué parámetros la juzgamos. Escenografía y espacio teatral (edificio), cómo incide una cosa con la otra, planteando la relación entre lo público, lo privado y lo íntimo (lo íntimo como una variante de lo privado). Escenografía y espectador, la relación de su propio cuerpo con la escenografía, su proximidad, su lejanía, su interespacialidad con otros espectadores. La escenografía y el trabajo directorial, cómo se evoluciona paralelamente en la construcción del espectáculo, si se somete a una idea de puesta en escena que puede ser previa. Escenografía y espacio teatral (la sala, el espacio de juego de los actores). Cuál es el punto de partida del trabajo del escenógrafo, el texto, el director, el grupo, la sala, el escenario propiamente dicho, cuál es la relación del escenario con el resto de los integrantes del equipo de realización.

Por otro lado, hay otras cosas que destacar, la relación escenografía-naturaleza, muchos espectáculos se crean en escenarios naturales, la escenografía y el tejido urbano (los canales de Venecia, Puerto Madero, Nueva York, las estaciones). Escenografía y autobiografía (biodrama), la escenografía se arma desde un espacio interior que tiene que ver con la propia historia. La escenografía y la historia, pensando en los monumentos públicos, en los castillos, en los palacios. Otra línea de investigación podría ser la filosofía y los otros lenguajes que operan en la puesta en escena, la iluminación, vestuario, maquillaje.

Finalmente, Beatriz Trastoy reflexiona, luego de haber introducido los campos desde los cuales se podría abordar la escenografía, que se debería superar definitivamente la oposición obsoleta entre teoría y práctica, que lo único que ha hecho es entorpecer los estudios teatrales, ya que los ha reducidos a un lugar postergado en cuanto a los estudios específicos. El lugar que tiene el teatro en Argentina es bastante

mínimo y esto se ve claramente en el espacio de la crítica de medios porque se reduce cada vez más. Muy pocos diarios sostienen el espacio de la crítica, se deben superar esos viejos prejuicios y abrir nuevos caminos.

El periodista Carlos Pacheco, por su parte, también destacó que le resultó complicado este tema cuando se lo plantearon, sobre todo porque la crítica periodística en la Argentina tiene un esquema que se mantiene desde hace muchísimas décadas y los rubros técnicos dentro de los textos críticos siempre están al final. Si se leen las críticas a lo largo de las últimas décadas, observarán que primero se habla de la obra y el tema, después de la dirección, de las actuaciones y, finalmente, se habla de la escenografía, la iluminación, de la música. Reflexiona qué espacio le dedica él al trabajo de los escenógrafos, de los iluminadores, músicos y reconoce que es muy poco.

Desde los 90 hasta ahora, desde que apareció el boom del nuevo periodismo, el neoliberalismo decidió que la reflexión empezaba a desaparecer de los diarios, que las notas eran cada vez más chicas, las fotos cada vez más grandes, que los críticos tenían que calificar, porque había un problema en la sociedad noventista que era que el lector estaba muy apurado, no tenía tiempo de leer el diario con tranquilidad y paciencia. A la hora de la información había que poner volanta, título, bajada y allí resumir el contenido de la noticia. El lector leía esas tres cosas y ya sabía lo que había pasado. En cuanto a las críticas, había que calificar. Entonces se ponía bueno, muy bueno, regular, excelente y ya no era necesario leer la crítica.

Ante esto, los críticos se planteaban qué sentido tenía el rol. Esto se ha ido profundizando cada vez más. Actualmente *La Nación*, con siete críticos de teatro, es el único diario en Argentina que cuenta con esta cantidad de profesionales ejerciendo la crítica; pero se está entrando en un proceso complejo que tiene como resultado la reducción de páginas. El suplemento de espectáculos, que solía tener dieciocho o veinte páginas, actualmente tiene diez o doce. En este momento los medios se debaten entre seguir con la edición en papel, o fortalecer el medio en la web.

La Nación tiene críticos en todas las disciplinas artísticas de espectáculo. Además de siete críticos de teatro cuenta con cinco de cine, tres de música popular, tres de música clásica, dos de danza y cuatro de televisión. Toda esa gente pelea por su espacio para colocar su material. Tenemos un problema grave: las últimas semanas se les ha pedido que achiquen las críticas, no pueden escribir más de determinada cantidad de caracteres. *La Nación* nunca tardaba más de cuarenta y ocho horas en publicar una crítica, desde que se entregaba. Ahora, pueden pasar diez días. A veces las críticas salen cuando los espectáculos ya se han levantado. Sirva esto para tener un marco de referencia de la situación del crítico.

¿Por qué en la crítica teatral se habla desde la obra? Interviene la coordinadora de mesa. Porque en realidad lo que se evaluaba antes era la obra de un escritor. Los críticos estaban pendiente de cuál era la nueva producción de un dramaturgo, por eso siempre se empezaba escribiendo desde ese lugar. Las

décadas fueron cambiando, los procesos fueron modificándose, pero el esquema sigue siendo más o menos el mismo. Dentro de ese panorama, la escenografía casi no tiene lugar, excepto que sea un trabajo que resulte de una profunda combinatoria entre la creación del director y la creación del escenógrafo. Si ese trabajo está en un justo equilibrio con lo que está proponiendo u opinando el director, ahí sí la escenografía entra y tiene una presencia en el comentario crítico, de lo contrario es muy difícil que esto suceda.

Después de treinta y tres años como crítico de teatro ha visto obras de las más diversas tendencias: escenografías muy realistas, escenógrafos que armaban la pileta de natación y hacían salir a los actores nadando de la escena. *Performances* donde ha jugado con objetos, ha pisado espacios húmedos, esquemas de expresionismo alemán, y una devaluación de lo escenográfico en la escena alternativa en la ciudad de Buenos Aires.

En los últimos años, continúa reflexionando Carlos Pacheco, se ha producido algo que es muy extraño, las salas pequeñas son todas iguales, todas tienen paredes negras, con lo cual cualquier planteamiento escenográfico que se coloque en ese contexto no resiste: se tiene la sensación de que la obra ya la ha visto o que está siempre viendo la misma obra.

¿Qué puede hacer un escenógrafo en ese contexto, si el espacio lo determina de esa manera?, vuelve a intervenir la coordinadora, el artista se tiene que colocar en ese lugar de profundo artesano, sobre todo, porque en el teatro alternativo no hay dinero para el desarrollo de la creación, ¡qué gran dificultad generar en ese contexto!

En cierta ocasión, una alumna – en T.E.A, escuela privada de periodismo de la ciudad de Buenos Aires en donde Pacheco da clases en las cátedras de espectáculos – le planteaba lo difícil que es ser crítico de teatro, cuántas cosas se tienen que saber para evaluar un espectáculo, considerar no sólo el texto, las interpretaciones, la opinión del director, el escenógrafo, la iluminación, el sonido; la alumna opinaba que todo eso le daba temor. Es arriesgado lo que hacen los críticos porque de alguna manera no tienen demasiado conocimiento de las cuestiones técnicas y sin embargo producen una opinión.

La crítica deja de lado los rubros técnicos y es por eso que los artistas reclaman no ser analizados: necesitan que los críticos hagan una lectura del trabajo que ellos han desarrollado y esa lectura no aparece. A la hora de hacer un *mea culpa*, la tradición les gana, siguen haciendo el trabajo que sus anteriores profesores o profesionales desarrollaron y aparecen estos miedos, dudas, planteos, cuando reflexiona sobre estas cuestiones.

Lo más interesante de ser crítico es darle al lector una posibilidad de participar de una experiencia que a uno lo conmovió, conformada por una serie de valores artísticos en los que también entra la escenografía.

El foco del crítico está puesto ahí, en ver cuál es el valor preciso de esa escenografía, qué pasa con esos espectáculos en los que se abre el telón y uno se deslumbra con la escenografía y después siente que los actores están perdidos en ese mundo, de estructuras, de colores. Qué pasa con los espectáculos en los que uno no repara en la escenografía pero va reparando a medida que la acción transcurre, a medida que los actores van habitando espacios y esos espacios van develándose y van haciendo crecer la acción. Qué pasa con esos objetos escenográficos que a veces utiliza el actor y que de acuerdo al equilibrio a su corporalidad o a su forma de decir produce una experiencia sensible muy fuerte, contundente.

Un director le decía algo muy interesante: había hecho un trabajo en el teatro Cervantes y había convocado artistas de generaciones más jóvenes en los distintos rubros, en escenografía, dramaturgia, coreografía..., para él había sido muy interesante trabajar con ellos porque consideraba que antes las áreas estaban muy estancas, el escenógrafo hacía su trabajo, el sonidista el suyo y a veces el director tenía temor de cuestionar algo que habían hecho porque aparecía el error del profesional seguro de lo que presentaba. Y ahora todos son teatristas y lo más importante es cómo conformar un equipo de trabajo donde cada uno haga su trabajo en concreto y crear un espectáculo en conjunto. No hay una presencia más fuerte de uno u otro, sino que están en equilibrio.

Como periodista, a la hora de ver determinadas experiencias escénicas, esto se percibe. Por eso muchos directores trabajan siempre con los mismos escenógrafos, porque se termina teniendo la misma cabeza. Hay duplas interesantísimas de observar y se siente que ese escenógrafo no funciona con otro director, o que lo que propone no es tan trascendente como cuando comparte experiencias con ese complemento que él tiene a la hora de la creación. El panorama es complejo e interesante para develar. Intenso poder meterse en todos esos campos para ver el mundo de los rubros técnicos del teatro. Ellos son muy poco entrevistados por los diarios, no es habitual ver notas a escenógrafos, iluminadores, gente que trabaja con la música. Son mundos donde la presencia la tienen los actores o los directores. Esto tiene que ver quizá con cierto bajo perfil de estos artistas a la hora de buscar difundir su trabajo o tal vez esté demasiado integrado al proceso del conjunto y no tiene la necesidad de salir a mostrarse o presentarse en una sociedad y a través de un medio periodístico.

A modo de cierre, Carlos Pacheco piensa que la prensa tiene severas falencias con todas estas áreas de lo teatral. Todavía se sigue muy centrado en la obra de teatro, en ese tema que trae el teatro, si es que no hay un texto. Se está siempre en el punto de partida, en lo que origina la creación, que sería el texto o el tema, y no en parte de todos sus procesos que hace que ese texto o ese tema llegue de manera entendible.

Graciela González de Díaz Araujo vive en contacto con los productores y espectadores y ve el hecho teatral como un hecho estético, social e identitario. La teatralidad ya no es equivalente a literatura dramática. La teatralidad es un territorio nuevo y singular en sí mismo, convivia efímero y eterno, cuerpos en acción, gramática del espacio e intensidad musical de los acontecimientos en escena,

transformados en una novedosa y extraña literatura nueva.

Se pregunta si es posible separar la escenografía de los otros signos de la puesta, evidentemente no, el espectáculo es un todo un sistema de relaciones complejo y solamente tiene preguntas para armar este rompecabezas: ¿qué es esto del corpus teórico de la escenografía? Nos invita a un recorrido de preguntas, a un itinerario lúdico y visual, y para eso transitará por una rayuela, la que jugaba mucho de chica, el juego le permite ir tirando piedras en cada uno de los casilleros a modo de preguntas. Se interroga sobre ¿Qué es el corpus teórico de la escenografía y cuál es su objeto de estudio? Para ello recurre a los testimonios vertidos por escenógrafos acerca de ¿Qué es la escenografía?, no ¿cómo la hacen?

Es parte del espectáculo, sin actores no existiría, sería vidriera o instalación, somos intermediarios entre el director y el texto para que se comprenda. Otra respuesta: La escenografía tiene que hablar para los actores que la transitan, representar un criterio dramático del director. La escenografía es el espacio donde sucede el drama, lo demás es ambientación. El espacio escenográfico es un acto de generosidad, para los actores, para generarles espacios poéticos. Otra pregunta fue: ¿Ustedes son sumisos al director? Y la respuesta fue no, la escenografía es un trabajo de ética y estética, no es sumisión. Otra definición del objeto es la dada por Pavis: Es una escritura de un espacio de tres dimensiones. Es un dispositivo capaz de iluminar, no de ilustrar de manera unívoca, como el telón viejo, sino de iluminar el texto y la acción humana. Se dibujan situaciones de enunciación y se sitúa el sentido de la escenificación en un intercambio permanente entre espacio y texto, como una verdadera interdependencia. Se armonizan los diferentes materiales escénicos. Se establecen juegos de correspondencia y de proporciones entre el espacio del texto y el nuevo espacio del escenario.

Surge también la idea de las tendencias de la escenografía actual: la primera, romper la frontalidad, la segunda abrir el espacio y modificar los puntos de vista, la tercera organizar la escena para el actor y el proyecto dramático específico. La cuarta, reestructurar el decorado y sustentar el espacio, los objetos, el vestuario, todas las imágenes visuales. La quinta desmaterializar la escenografía con un uso de materiales ligeros y móviles. La sexta utilizar el escenario como prolongación del actor. La séptima iluminar y esculpir lugares y atmósferas en la oscuridad. Por último la escenografía hoy es dinámica y polifuncional. Como definición personal: Es el objeto de estudio de un espacio dado que expresa el significado de la obra, necesaria para un director, actores y un público.

¿Con qué materiales se cuenta?, se pregunta Diaz Araujo, se trata de preparar el terreno para una futura reconstrucción coherente de los signos fundamentales de la representación. La tarea va a ser para una lectura del texto y una lectura de la escritura del espectáculo como situación de enunciación, en la que participan múltiples lenguajes, como un sistema construido por un sistema de códigos de la escena, todo esto tomando las ideas de Pavis. El teatro es el fenómeno artístico más complejo de todas las artes, remite a la colectividad, al fenómeno de trabajo colectivo.

Agrega que la palabra que la acosa en este casillero es la de la “multiplicidad”. Multiplicidad de actores, de lenguajes, de espectadores, fenómenos colectivos si los hay. Al ver tantas prácticas teatrales contemporáneas se pregunta si esta disciplina avanzó o se quedó en el hacer. Realmente existen muy pocos trabajos sistemáticos sobre la escenografía, a pesar de que los materiales y las posibilidades son enormes.

Sin embargo, es absolutamente necesario pasar de la participación activa al análisis valorativo, a la construcción de un discurso sobre la reconstrucción de la visualidad de las prácticas escénicas, pero a partir de la mutabilidad de las cuentas. Se puede entonces proponer aproximaciones, estrategias, distintos caminos para explicitar y preservar una puesta escénica.

¿Con qué materiales se ha contado hasta aquí? Remite a un libro de 1946 de Galina Tolmacheva, titulado *Creadores del teatro moderno*. Esta señora rusa, continua diciendo Diaz Araujo, que se instala en Buenos Aires (después de conocer a Meyerhold y Stanislavsky), funda en el 1949 su escuela en Mendoza. Escribe un libro plagado de bocetos, escenografías, puestas, dibujos para las representaciones, de todos los creadores del S. XX que ella estudia en ese libro. En 1986 aparece el primer diccionario de Pavis, que es muy útil para la sistematización, que ayuda a los docentes. En 1996, aparecen dos investigadoras con otro libro importantísimo, que debería ser de lectura obligatoria para estudiantes de escenografía, como es *Los Lenguajes No Verbales en el Teatro Argentino*, de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. Finalmente, Juan Villegas va a proponer la última publicación interesantísima que tiene que ver con el teatro como recepción visual.

¿Por qué y para quién hacer esta tarea?, se pregunta. La crítica universitaria supone escribir para que los que vienen después puedan acceder a esa tarea. Deben hacer esto para legitimar el espacio de los estudiosos del espacio, que son los diseñadores escenográficos.

Los escenógrafos tienen derecho a utilizar su espacio y que no sea ocupado por actores, que desde la ignorancia se ponen a hacer escenografía, porque tienen la obligación de ser rigurosos y exigentes con los productos estéticos y porque lo dijo Peter Brook en el *Espacio Vacío*: porque a nosotros nos queda una imagen visual de la obra.

¿Cómo se aborda hoy, en el rompecabezas del teatro actual, este nuevo código?, ¿Qué ve la mayoría de la gente? Es evidente que la devaluación de la palabra y la crisis del relato han desplazado el foco al campo visual y sonoro. Antes eran sólo los textos, luego fueron los espectáculos y hoy la teatralidad es enorme: podemos hablar de mimo, circo, danza, marionetas. Épocas de replanteo del arte, recuperación del teatralismo, de actores que conviven en puestas de riesgo, fusionado con la tecnología moderna, que no quiere contar una historia. Cómo obviar las técnicas o códigos televisivos, los sistemas de comunicación multimedia, la publicidad, los espectáculos masivos, que han afectado la teatralidad social, los modos de

representación visual y el discurso crítico. La gente a través de las temporadas mira *realities*, sigue la vida de los otros.

La complejidad enorme que hoy tiene el teatro de sala, el teatro de calle o las distintas formas de teatro y lo que nosotros vemos. Podría decirse que es tanta la multiplicidad de la que se encarga la micropoética, que afortunadamente ya no hay una verdad absoluta y coexisten todas las formas expresivas. Cada uno tiene derecho a hacer un tipo de teatro.

El espectador hoy es el objetivo de que algo sea representado, pero no todos los espectadores son iguales. Cada texto llega a cada espectador de distinta manera, cada texto está recompuesto, decodificado y vuelto a construir por alguien que tiene una determinada sensibilidad, conocimientos previos, adhesión a un estilo. Todo el teatro moderno nos impacta el sistema nervioso, nos lleva a nuevas situaciones que no tienen nada que ver con el teatro de principio, medio, fin y nos produce una reacción emotiva.

¿Qué propuesta, qué pistas tenemos para poder establecer este corpus teórico? La narración de las representaciones teatrales como una disciplina en construcción. Pavis dice que trabajar registrando un espectáculo es una de las cosas más difíciles, y sin embargo, siempre el video, la escritura, va a ser acotado y reducido, nunca vamos a poder dar cuenta del fenómeno aurático, de lo que es estar viendo un espectáculo. Todo método supone una selección, un recorte, una proyección de los signos anotables. Asimismo, debemos conservar, debemos anotar y hacer procesos de selección del teatro. Es lo que él denomina caminos como estrategias artesanales, cuaderno de puesta en escena, programas de mano, archivos de archiveros, que acá vemos que son de gran utilidad, que permiten la confrontación, la fotografía, la grabación, el audiovisual, el diseño de vestuario, el decorado,... No olvidemos que hay que reconstruir el sentido de la enunciación escénica y vincularla con su ritmo.

Lo último, tiene que ver con algo que dijo Villegas en su libro del año 2000 *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Insiste más en la potencia visual de la sociedad contemporánea y las distintas teatralidades. Abre el abanico a teatralidades que se dan en el deporte, en la política. Ofrece la integración de las disciplinas para el estudio de ellas, pero diferencia la teatralidad estética, en donde el espectador es el que, de acuerdo a su contexto, es el único que podrá reconstruir esto. En su libro hay un apéndice en donde vuelve a lo que Pavis decía, a dar las recetas de los programas de mano, los videos, los medios utilizados para la recepción, sin olvidar fotos, críticas de las revistas de moda, sin olvidar el juicio personal.

Finalmente, Graciela Diaz Araujo, salta para llegar al cielo y volver a empezar desde el casillero uno y desea compartir un testimonio de cómo documentaba sus puestas Max Reinhardt: “Vemos cada gesto, cada paso, cada mueble, la luz, escuchamos cada inflexión de las voces, cada avance, la musicalidad de las expresiones, las pausas, los diferentes tiempos, sentimos cada emoción interior, sabemos cuándo es

necesario ocultarla y cuándo es necesario descubrirla, escuchamos cada inflación, cada repercusión de la respiración, la escucha de la contraparte, cada ruido en escena y fuera de escena, la influencia de la luz, las visiones ópticas, las acústicas perfectas como una partitura. Tanto se amontona esto misteriosamente que se nos hace difícil su seguimiento. No sabemos por qué escuchamos y vemos las cosas así y no de otra manera. Esto es difícil de anotar”. Todo lo que se ha escuchado en las ponencias lleva a pensar que los alumnos y participantes son capaces de plantearse un irrenunciable hacer y desafío al corpus teórico de la escenografía. Se trata de inmiscuirse, de adentrarse, de comprometerse para luego tomar distancia, para reflexionar y escribir para los que vienen después.



Prof. Valeria Arias.

Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES)

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

varias10@hotmail.com

Tandil (7000)