

## **Objeto escénico: la escena como objeto. Perspectivas para reflexionar sobre su misterio.**

**Autor:** Lic. Etchecoin Lucrecia.

### **Resumen:**

El presente artículo propone líneas de reflexión acerca del objeto escénico. Acerca de la escena como objeto. Lo hace exponiendo los pensamientos que ha desarrollado el escenógrafo Gastón Breyer, planteando la hipótesis de que esos aportes permitirían una apertura epistemológica que reconocería la puesta en escena como una realidad íntegra, con procesos y voz propia. Este escrito tiene raíz en las dificultades constantes que ha encontrado el ámbito escenográfico para establecer un corpus teórico – metodológico unificado que sea útil tanto para la crítica como para la investigación académica. Así mismo esta comunicación pretende dar cuenta de las investigaciones que estamos llevando a cabo en el marco del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES), cuyo título es La escenografía vivida. Reflexión crítica sobre los diseños escenográficos de Gastón Breyer.

**Palabras Clave:** Objeto escénico, escenografía, diseño, soporte

### **Abstract:**

This article proposes guidelines for debate about the object stage. About the scene as object. It does exposing the thoughts that developed the scenographer Gastón Breyer, considering the hypothesis that these contributions allow an epistemological opening recognize the staging as an integral reality, processes and own voice. This writing is rooted in the continuing difficulties encountered by the scenic area to establish a theoretical corpus – unified methodology that is useful for both critics and for academic research. Also this paper seeks to explain the research we are conducting under the Set Design Institute for Studies in Performing Arts and Audiovisual (INDEES), entitled The vivid scenery. Critical reflection on the set designs Gaston Breyer.

**Keywords:** Object scenic, scenery, design, support

---

“Cuando en una habitación dada se cambia de sitio la cama, ¿se puede decir que se cambia la habitación, o qué?” Georges Perec (1999)

El presente artículo propone repasar la propuesta epistemológica de Gastón Breyer en base a la hipótesis de que su aporte permite comprender la escena y, fundamentalmente, la escenografía como un objeto de pensamiento. Pensamiento de la escenografía inmanente a la escenografía.

El atrevimiento de Gastón Breyer estuvo en apostar "... a lo contrario, al escenario, no al texto." (2005:499) en un mundo dominado y capturado por la semiótica literaturizante, y por los telones pintados del espacio a la italiana, y caracterizado por la constante e inorgánica migración de explicaciones y clasificaciones que se trasladaban al ámbito del escenario y no se originaban en él. "... los textos sobre escenografía no abundan, la mayoría son históricos descriptivos y no apuntan a una teoría." (2005:14)

Breyer consideraba que había que re-definir la relación entre el hacer y el pensar escenografía. Fundamentalmente porque, "... la teoría no es un agregado de la práctica. Al contrario, la teoría orienta la práctica, la rescata, la consolida..." (Breyer, Bar, 2006:11) Y en este sentido el deber del escenógrafo se transformaba en desocultar el sentido del escenario siendo este su gran aporte a la escena. "El escenógrafo no espera que llegue el encargo para enfrentar problemas estéticos, por el contrario, utiliza cada obra para proseguir su investigación encarando nuevos temas, nuevas técnicas y soluciones, en una palabra debe actuar como cualquier otro plástico..." (Breyer, 1952:25) como cualquier otro artista.

Breyer parte desde un contrario radical, desde el escenario y no del texto dramático "Del tablado escénico, de sus muros, parrilla, luces, bambalinas – como de un poliedro óseo -, ha de crecer la materia dramática, la carne escénica." (1968:6) Ahora bien pararse desde el escenario para pensar el escenario no implica otra cosa que señalar que el pensamiento sobre la escena no está fuera de ella, revistiéndola, sino en ella, en su substancia, en su forma; y hay que ir a buscar en su carne. Preguntas como ¿Qué tipo de pensar-hacer funciona en el escenario?, ¿qué tipo de problema está en la base del concepto presencia-representación?, ¿qué tipo de fenómeno es el escenario y en particular el escenográfico? son aquellas que propiciarían de guía para adentrarnos en las fibras de la escena.

"Negando la rutina, proponemos hablar de objeto de escenario, el simple cambio de rótulo implica metodologías y abre intuiciones fecundas e insospechadas. También hablaremos de proceso de diseño en el escenario" (Breyer, 2005:31)

La escenografía se entiende como un querer-ser-en-el-escenario. Martín Heidegger (1983) expresaba que la pregunta por el ser tenía una constante e inevitable relación con la pregunta por la forma de su develamiento.

Podríamos entrecruzar los caminos de óptica y decir que la pregunta por lo que la escenografía es, está fatalmente ligada a la forma en que nos viene a la presencia. Desde ese punto radical, las formas en que la escenografía se hace presente en ese hueco primigenio que es la escena, partirá Breyer para desplegar su

constelación.

Ahora bien, que exista una pregunta formando el horizonte de una escenografía traza una perspectiva que se diferencia de la del decorado, telón frontal pintado; existe en las escenografías una perspectiva de pensamiento que les otorga cierto espesor. Animarnos a mirar la escena, y principalmente esa substancia que la habita, la escenografía, como una respuesta, implica encontrarnos de frente con un objeto para el pensamiento, real, concreto y macizo. La posibilidad de pensar a la escenografía como objeto, como objeto de estudio y otorgarle esa entidad epistemológica, tiene un origen bastante preciso en el mapa de la historia de la escena argentina. Historia que está escribiéndose, joven e incipiente.

“Desde mi ingreso a la Escena – con la escenografía para el Peer Gynt, en La Mascara, 1947- creo en la Escena como un todo indiferenciable pero articulante.” (Breyer, 2005:499)

Aunque podría mencionarse que su debut fuera en 1941 cuando realizó un decorado para el ballet Copelia en el teatro Politeama, y fue contratado para otras obras, él considera que su primera escenografía importante fue la del Peer Gynt, realizada en 1947 para el Teatro La Máscara (Breyer, 2004) Tal vez fuera la que visibilizaría aquellas cuestiones que Breyer estaba pensando y comenzando a sistematizar.

“La primera obra que hice fue Peer Gynt, en el ‘46, en un local que tenían alquilado a un sindicato. Ese trabajo mío no era figurativo y produjo un poco de revuelo, aunque todavía estaba pintado sobre planos. En esa época el teatro independiente recién empezaba. Estaban Barletta, el Florencio Sánchez —con Da Passano— y La Máscara. Algunos críticos empezaban a ocuparse con cierta seriedad del teatro independiente. El público de teatro independiente era la clase media intelectual y algunos diarios empezaron a ocuparse de nosotros, que éramos muy agresivos. Después vino Crimen y Castigo. Fue una hermosísima escenografía. Hoy en día la haría igual.” (Breyer, 1997:6)

Es en el Teatro Independiente donde se “*Concretaron nuevas formas de puesta y actuación, eludieron la frontalidad y los lugares comunes del teatro tradicional, se prepararon técnica y artísticamente para ejercer su oficio, fueron capaces de encarar integralmente una puesta moderna, aportaron una visión renovada del espacio escénico que dejó de ser un mero hecho decorativo, para convertirse en un lugar creativo...*” (Pelletieri, 2006:9) Y es el Teatro Independiente el umbral desde donde Breyer ingresa a la escena argentina. “*Se reconoce como Teatro Independiente una nueva modalidad de hacer y*

---

*conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política, y teorías estéticas propias.”* (Dubatti, 2012:81) Incluso para Gastón Breyer, la segunda época del teatro argentino, aquella centrada en diseñar la escena, comienza con el Teatro Independiente.

Hasta la llegada de los independientes el teatro no se interrogaba sobre el espacio más allá del ambientalismo y naturalismo. “... *la experiencia independiente busca unirse a las corrientes que fundan al teatro moderno.*” (Fos, 2014:168) Y como explicitara Breyer (1952) es el constructivismo ruso, junto al expresionismo y a las vanguardias plásticas encabezadas por Cezanne, quienes le otorgarían una entidad al objeto escenográfico. “... *la revolución pictórica- a partir de Cezanne- pudo ejercer influencia sobre el teatro. Pero resulta convincente pensar que dicha revolución y la negación de la figuración, no pudo menos que significar para el hombre de teatro, un replanteo heurístico absoluto.*” (Breyer, 2005:33)

El Constructivismo más que un ismo, es concebido por Breyer como un sistema, una metodología original que inaugura el camino para pensar a la escenografía como un objeto, un objeto para el pensamiento. “*Lo que hay que encontrar en la escenografía —que es lo que llegaron a vislumbrar los constructivistas rusos— es la lógica interna que requiere la obra para ser esa obra, las condiciones que le ponemos a una obra (...). Este camino era típicamente estructuralista.*” (Breyer, 1997:6) Este desarrollo teórico sumado al análisis de tres propuestas escenográficas del mismo Breyer (Crimen y castigo 1947, El puente 1949 y Los Hermanos Karamazov 1952) aparece por primera vez publicado bajo el título Análisis escenográfico, en diciembre de 1952 en los Cuadernos de Arte Dramático número 4/5 del grupo Fray Mocho. “Este está dedicado íntegramente a la escenografía, con un artículo de un asiduo invitado al grupo, Gastón Breyer” (Fos, 2014:169) La propuesta de una mirada teórico – metodológica de la actividad de un escenógrafo es una completa y compleja novedad.

“El texto de Breyer ubica a la tarea del mismo mas allá de la mera realización artesanal para igualarla al mismo nivel de reflexión y creatividad que la del director, el dramaturgo o el actor. De esta manera el escenógrafo se transforma en un sujeto artístico autónomo capaz de teorizar desde su conocimiento específico y de generar un discurso propio...” (Fos, 2014:170)

En ese artículo germinal Gastón Breyer ya dejaría presentados los fundamentos de su desarrollo teórico posterior. Y es en esas páginas donde devienen algunas cuestiones. Por un lado, el escenógrafo gana voz propia y se le reconoce ser artífice como los demás agentes de ese acto comunicacional que es la puesta en escena. Por otro, se apunta hacia el constructivismo como una herramienta que da sustento y permite

revolucionar el ámbito escénico. Y por otro lado, en el análisis presentado en ese mismo artículo,

“... puede adivinarse una intención academicista que busca reglamentar lo que resulta correcto o no para la puesta en escena de obras ambientadas en otros contextos. Las descripciones y fotografías de Breyer son (...) muestras de un método de trabajo que se explicita. Un método que caracteriza a la escenografía moderna, y a la que las puestas de los independientes parecen adscribir en pos de cierta idea de renovación.” (Fos, 2014:170)

Entonces, ya emergente en sus primeros escritos analíticos estaba el Constructivismo como vanguardia que permitió reconocer a la escenografía como tal. Dotarla de una conciencia propia.

“La imagería maquinística – orgánica, los andamiajes monumentales, rampas, elevadores, la trama de niveles, escaleras, plataformas, torres, trampolines, toboganes, hamacas, puentes colgantes, mecanismos de poleas, ruedas y engranajes, palancas..., conformando mundos artificiales oníricos, semblanzas de la heurística de una sociedad en eclosión espiritual y material que explicitaba su mensaje, reconstruí desde su fundamento, al evento teatral subordinando a su desmesura todos los demás ingredientes de la tradición: texto, autor, argumento, acción, palabras, gestualidad, sonido, lumínica, cinética...” (Breyer, 2005:104)

En esa correspondencia escénica entre la escenografía y los espacios de habitabilidad contemporáneos profesa Breyer su amor, “La desmesura de mi escenografía comienza en los límites del texto.” El constructivismo permitió la experimentación, la transformación del escenario en un todo experimental. En palabras de Breyer, “... *marcó con fuego sagrado al Teatro Independiente argentino...*” (2005:102) porque le otorgó la posibilidad del rigor y la proyección internacional como uno de los movimientos teatrales experimentales “mas genuino y poderoso.” (Ibid)

El constructivismo revolucionario Ruso sería el génesis de la escenografía contemporánea. Tiene, menciona y rescata Breyer, dos antecedentes únicos e inmediatos, Appia y Craig. Sin embargo, no lograrían ser constructores de un sistema escénico que reemplace la de-construcción del dispositivo visual

que magistralmente realizan.

El programa constructivista plantea una visual radicalmente distinta y distintiva. Mas que una voluntad estética se aspira a constituir un espacio-paisaje que esté en diálogo con una cosmovisión social particular, la revolucionaria y con una esencia trágica indispensable del hecho escénico. La novedad es el lugar de dialéctica que se abre entre una profunda necesidad de habitabilidad contemporánea y su doble en la puesta escénica. En el programa constructivista todo implemento escénico se vuelve corpóreo – material. Hay un desocultamiento necesario de la maquinaria escénica, de todo dispositivo que oculta el funcionamiento de las cosas.

“Y es que la obra escénica ya no es una composición, que crece (piramidalmente) de forma análoga a la elevación del espíritu humano de lo sensible a lo espiritual, sino una construcción, que se monta de acuerdo a la peculiaridad sensible de los materiales, un montaje que en muchos casos sigue la estrategia ... de lo simultaneo” (Sánchez, 1994:49)

El Constructivismo ruso llevaba consigo las influencias del futurismo y del dada. La mezcla de lenguajes fue asociada, según Sánchez, a la revolución de los medios que necesariamente había de acompañar a la revolución soviética. Así mismo, de esa búsqueda surgirían arriesgadas propuestas dramaturgicas en donde la interacción entre el diseño plástico y el montaje se daba de tal manera que obligaba a introducir cambios en los textos. El objeto que se perseguía era el de la pretensión de componer obras totales caracterizadas por la intervención total sobre el espacio.

Uno de los ejes del constructivismo en el teatro fue la transformación de los elementos escenográficos de decorados a espacios-ensamble en donde los actores pudieran evolucionar. “... la forma escénica determina la forma dramática de la obra...” (Sánchez, 1994:51) El diseño escénico cobraba una importancia fenomenal, ya que comenzaba a determinar el trabajo actoral e incluso la dramaturgia de la obra.

Es para Breyer el constructivismo una vanguardia que permite el reconocimiento de la escenografía como tal, es esta vanguardia quien propone a la escenografía asumir su conciencia histórica, la escenografía rusa de fines de siglo XIX y mediados del XX, la que constituye un paradigma excepcional de arte, fuerza y dinámica solo equiparable a la escenografía italiana de los siglos XV y XVIII.

Ese espacio que ahora puede habitarse, recorrerse, usarse, modificarse, que puede penetrarse, a su vez, con

la mirada, es donde el hecho escénico hunde sus raíces. “*Un cuerpo aparte, una creación, algo que no estaba, y de pronto un cuerpo, que funciona, es un ente, algo mueve, una vida nueva.*” (Pfeiffer, 2014) Además, el programa Constructivista habilita desarrollar ciertas conceptualizaciones del ámbito escénico que devienen de las constantes experimentaciones que ese programa posibilita. Hablamos de las concepciones de escenografía cinética (la razón de ser del acto de escenario es la transformación, movimiento y transmutación de la escenografía, entonces la escenografía deviene en objeto cinético), informalista (Propuestas escénicas con necesidad de polimorfía, indefinición, indelimitación, polisemia. Decidida voluntad de fragmentar, quebrar, Artaud, Brook, Kantor), de sistema (la escenografía se concibe como un juego de piezas con sintaxis lúdica y controlada polisemia, un código), tectónica (Asume el tema del área de veda proponiendo variantes de topografía, articulación de planos, plataformas, rampas, llenos vacíos, andar y situarse), de objetos o neo-objetos (La escenografía deviene en un notable y contundente objeto concreto, autosuficiente y autoconsistente), ekística (Su programa se centra en la función de habitar el piso escénico, concordante al planteo heurístico la escenografía es una carcasa dialéctica para una conducta habitante), que oportunamente Breyer despliega.

“Presencia, necesidad, autarquía, auto identidad, seriedad y espacialidad, son las categorías del objeto escénico.” (Breyer, 2005:249)

El Constructivismo Ruso entonces, como sistema que comienza por otorgarle a la escenografía su propia identidad contemporánea. Breyer también reconoce “...a los dos genios que renovarán y redefinirán la esencia misma del teatro, a partir del propio piso escénico” Appia y Craig, “... ambos escenógrafos propiamente dichos, explícitamente dichos...” (2005:62) Los Independientes y su visión renovada del espacio escénico, con Breyer como un actor del movimiento en lo que al rostro escénico refiere. Procesos que permiten dotar a la escena y a la escenografía de un espesor y una profundidad. Además de inaugurar el pensar a la escenografía como objeto, como objeto de estudio.

El debate tiene aquí su punto de eclosión.

---

## **Bibliografía:**

Baudrillard, J. 1985. “El sistema de los objetos”. Madrid. Siglo XXI

Breyer, G. 1952. Análisis escenográfico. Cuadernos de Arte Dramático. Año 1, N° 4-5

- 1968. “Teatro: El Ámbito Escénico”. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina.
- 1990. La escenografía del teatro independiente. VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral. Buenos Aires. ACITA.
- 2004. La organización del vacío, Cuadernos del Picadero, Cuaderno N° 4 – Instituto Nacional del Teatro – Diciembre 2004
- 2005. “La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico”. Buenos Aires, Infinito.
- Carpio, A. 1989. “Principios de filosofía. Una introducción a su problemática”. Buenos Aires. Glauco..
- Dubatti J. 2006. Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno. Buenos Aires. Colihue.
- 2012. Cien años de teatro Argentino. Buenos Aires. Biblos – Fundación Osde.
- Fos, C. 2014. El viejo Municipal: el sistema de producción público y su relación con el teatro independiente. Buenos Aires, Nueva Generación.
- Heidegger, M. 1983 La pregunta por la técnica, en Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Moro Rodríguez, P y Jaureguiberry, M. 2009. Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía. La Escalera N° 17-2ª parte, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil; pp.175-180-2009.
- Pelletieri, O. (Dir.) 2006. El estreno de Peer Gynt en Buenos Aires y Henrik Ibsen en La Mascara, en Ibsen y la modernidad hispanoamericana, Cuadernos del GETEA (Grupo De Estudios del Teatro Argentino e Iberoamericano) Buenos Aires, Editorial Galerna.
- 2006. Introducción en Teatro del Pueblo: una utopía concretada. Buenos Aires, Editorial Galerna / Fundación Somigliana.
- 2003 “Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: La Segunda Modernidad (1949-1976)” Buenos Aires. Editorial Galerna.
- Sanchez, J. 1994. Dramaturgias de la imagen. Teatro. España, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Zayas de Lima, P. 1990. Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino. Buenos Aires, Editorial Galerna.
-



Lic. Etchecoin Lucrecia  
lulaetchecoin@gmail.com