



LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS EN EL TEATRO INDEPENDIENTE DE CÓRDOBA Y SUS DIVERSAS PROPUESTAS ESTÉTICAS CONSTRUCTORAS DE IDENTIDAD

Lilian Isabel Mendizabal - Universidad Nacional de Córdoba
limendi@gmail.com

Resumen: El siguiente trabajo se propone recorrer los escenarios de Córdoba, desde el año 2000 al año 2007, con el fin de generar una reflexión sobre la presencia, concepto y realización, de la imagen tridimensional; la escenografía; como discurso compositivo en los modos de producción del artefacto teatral local. El mismo no pretende ser una mirada que abarque toda la realidad de nuestra ciudad. Se trata más bien de un recorrido que parte de una selección arbitraria realizada a partir de mi experiencia y posibilidades.

Planteo esta reflexión como un avistamiento -una primera mirada- sobre cómo se reconoce la escenografía dentro del discurso de la gente que hace teatro y los medios de legitimación social de nuestra ciudad. Y cómo este discurso deviene en una realización, la cual da lugar a una imagen escenográfica con las particularidades que la definen.

Es una mirada sobre las características que se entrecruzan en el quehacer teatral y que se reflejan en las producciones finales de las diferentes obras. Pero una mirada que ahonda en el universo de la imagen. En la manera en que el teatro independiente de nuestra ciudad resuelve creativamente cómo comunicar a través de la imagen escenográfica. Analizaré en momentos las dificultades en las que está inmerso el trabajo teatral, viendo como esto influye específicamente en el trabajo del escenógrafo, porque las dificultades con las que convivimos en nuestro quehacer cotidiano también son parte de lo que nos define. La necesidad de esta reflexión radica en contribuir al entendimiento del rol discursivo de la escenografía y su importancia en el aporte estético al Teatro Independiente de Córdoba. Es decir, en la imagen que el teatro proyecta en sus montajes escenográficos. Tenemos una imagen, ¿Cómo producimos esta imagen de tres dimensiones con movimiento? ¿Con qué recursos componemos? ¿Quiénes son los que componen las imágenes escenográficas del teatro independiente en Córdoba? ¿Cuál es el rol real de estos realizadores y cuál el atribuido? Son algunos de los interrogantes que se deslizan en este trabajo.

Palabras claves: Escenografía, Recursos, Estética, Identidad.

Abstract: The following paper aims to explore scenarios Cordoba, from 2000 to 2007, in order to generate a reflection on the presence, concept and realization of the three-dimensional image; the scenery; as a compositional modes speech in local theater production device.

It is not intended to be a look-wide reality of our city. It is rather a journey that part of an arbitrary selection made from my experience and possibilities.

I raise this reflection as a first sighting-a gaze on how the scenery within the discourse of people doing theater and the means of social legitimacy of our city is recognized. And this discourse becomes in one embodiment, which results in a spectacular image with the particularities that define it.

It is a look on the features that crisscrossed in the theatrical activities and reflected in the final productions of different works. But a look that delves into the world of the image. In the way the independent theater of our city solve creatively how to communicate through the scenic image. I will discuss the difficulties in times in which it is immersed theater work, seeing how this specifically influences the work of set designer, because the difficulties we live within our daily lives are also part of what defines us. The need for this reflection lies in contributing to the understanding of the discursive role of the scenery and its importance in the aesthetic contribution to the Independent Theatre of Cordoba. That is, in the image the theater projects in his scenographic montages. We have an image, how we produce this image of three-dimensional movement? What resources compose? Who are the images that make up the set design of independent theater in Cordoba? What is the real role of these filmmakers and what Attributable? They are some of the questions that creep into this work.

Keywords: Scenery, Resources, Aesthetic, Identity.

CÓRDOBA, EL CRUCE

En los últimos años Córdoba se ha visto beneficiada con la presencia de personas que han hecho aportes importantes al mundo teatral, como Patrice Pavis, Sanchis Sinisterra, Rubén Szuchmacher, Eugenio Barba, Guillermo Heras, Daniel Veronese, entre otros. Las presencias de personalidades y trabajos teatrales que nos ofrecen los Festivales Internacionales que se vienen desarrollando en nuestra ciudad durante los últimos 20 años, los estudios del Teatro Comparado de Jorge Dubatti y su introducción a una filosofía teatral, los estudios de José Luís Valenzuela, las investigaciones impulsadas por el INT, el aporte académico de un departamento de Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba y la fluidez de comunicación que nos ha dado la informática en los últimos tiempos, han enriquecido y ayudado a madurar nuestro compromiso de teorizar sobre este hacer.

Córdoba desde siempre ha sido un lugar estratégico para el cruce de culturas. Históricamente es un lugar de tránsito, de paso obligado y de referencia para gente que se desempeña en esta disciplina -y en otras- desde el interior de la provincia; así como desde el resto del país. Esta característica nos remite a conceptos tales como: multiculturalidad, hibridez, globalización, que resuenan en nosotros y se refieren al teatro que producimos.

Aquello que vemos, tanto como aquello que no podemos o elegimos no ver, aporta en nosotros nuevas formas de percibir el teatro. Y si bien estas nuevas percepciones se instalan en nosotros de diferentes maneras, es innegable la influencia que tienen a la hora de realizar, percibir y definir nuestra propia labor y la de nuestros colegas.

LA IMAGEN EN EL TEATRO

La imagen en el teatro, lo que se ve, la imagen escenográfica, ese espacio *evidente* y vivenciado, sólo permite ser analizado en la experiencia convival, esta es una vital particularidad que cobra la imagen en el teatro. Esta imagen emisora de un rostro identificador es orgánica, a diferencia de la imagen cinematográfica (por citar un género cercano y que tiene bien en claro la fuerza expresiva de la imagen). Los registros fotográficos que quedan de las obras de teatro, solo sirven para recuperar lo vivenciado en una experiencia temporal de esa imagen impresa en nuestras retinas. Una imagen irrepetible y efímera por sus particularidades. Un momento plástico compositivo. Y esta última definición nos acerca nuevamente al objeto de análisis. Al hablar de las imágenes

en el teatro, no podemos hacerlo a la manera de una imagen pictórica o fotográfica, que permanece -relativamente- estable para nosotros y es susceptible de ser analizada desde ese lugar. La imagen teatral muta de función a función, porque es justamente una imagen orgánica y depende de la sistematización y del interaccionar de los otros elementos que la componen y acompañan para conformarse cada noche en las escenas y en la obra toda. Esta particularidad la define desde el momento mismo de su gestación, porque está pensada para formar parte de un sistema mayor y desarrollarse en un tiempo que la conduce a la redefinición constante de su propia presencia, no solo desde la mirada de los múltiples espectadores, sino desde su interacción misma con la obra que la contiene.

Lo que se ve nunca será lo mismo a lo visto. Frente a estas instantáneas, la mirada, la postura interpretativa se vuelve más cuidadosa, vigilante: no existe aquí ni simultaneidad ni proximidad entre quien ve y lo que es visto. La imagen hace que el objeto exista, lo revela. La escenografía delimita y diseña dichos espacios/imagen, los recorta en artefacto plástico, se convierte en la obra de una obra, pasa a contener la imagen de una instalación, la imagen de la representación.

PRIMERAS PALABRAS EN TORNO A LA ESCENA

Hablamos de poesía cuando definimos a la escenografía. Hablamos de una imagen tan llena de sentidos, como las palabras mismas lanzadas en boca de los actores. Oraciones abstractas o largos parlamentos barrocos. Una imagen que es un conjunto de signos distribuidos en un espacio tridimensional con movimiento orgánico. Acción, palabra, imagen y movimiento en una misma combinación expuesta. Los signos de esta imagen tridimensional se determinan sobre la base de una selección mediante juicios preceptuales, visuales y de sentido. Las relaciones que mantienen pueden resultar de sus cualidades propias o ser de naturaleza topológicas.

La imagen opera directamente sobre la sensibilidad, suscita una nueva representación de mundo. Es un sustituto y compañero de la palabra y estructura, en el momento de su percepción. Imagen y palabra conforman un sistema. Tanto el mensaje lingüístico como el mensaje visual se estructuran a través de signos que operan en un contexto social comunicativo (emisor-receptor).

El espacio escenográfico, aparece entonces como una totalidad unitaria que; valorado en todo su potencial dramático y espectacular; deja de ser el marco de la

representación o el soporte de la acción para *generar* también el discurso de la puesta en escena. La apertura y la polisemia del signo espacial favorecen la multiplicidad de miradas y la diversidad de puntos de vista, cuestionando la idea de percepción única, centralizada y totalizadora.

La primera materialidad con la cual se encuentra el escenógrafo, es la dimensión espacial, este es el soporte. El escenario o espacio en el que se desarrollará la obra es la tela de su pintura. Una materia existente, histórica, social, sostenida por todo un concepto -o conjunto de ellos-, construida y reconstruida una y otra vez. Ante ese impacto se enfrenta el escenógrafo, ante ese subtexto impuro, que se da a conocer en todas las reescrituras que nos muestran las posibilidades, los hallazgos, las capacidades, las innumerables connotaciones y los infinitos sentidos que ofrecen.

Un objeto al que arribamos desde distintos puertos, la metáfora, la poesía, el uso, lo funcional, la intención; lo vemos con un fin, lo elegimos por un sentido. Lo medimos, lo pensamos, lo calculamos, lo indagamos, lo tanteamos, y empezamos un intercambio de coincidencias, de sentidos en común, de terrenos fértiles para poner nuestra creatividad; ese encuentro, ese involucramiento y relación física del espacio para con uno, lo despiertan y se disparan suposiciones e hipótesis que se irán develando en el proceso de diseño primero y posteriormente de montaje.

MATERIALIDAD DE LA ESCENA

Variados son los elementos que componen la idea de recursos. En una primera parte desarrollaremos el concepto tratando de definir una mirada que describa su configuración desde lo escenográfico teatral. ¿Cuál es la materialidad de nuestra imagen?, ¿con qué elementos y herramientas construimos ese mundo?, ¿qué ingredientes se mezclan en esta paleta?

El análisis de estos recursos se va entrecruzando inevitablemente con los conceptos de estética e identidad. Si describimos la imagen del teatro en su materialidad y el proceso para llegar hasta el momento de la representación, que es el momento observado en imágenes que documentan tal hecho, estaremos estableciendo un cúmulo de elementos constituyentes de un discurso que a su vez serán objeto de una futura lectura estética particular. Si hablamos de recursos, hablamos de producción y por ende, de modos de producir: procesos, es decir, la sintaxis de dicha imagen tridimensional.

Cuando hablamos de recursos escenográficos, nos enfrentamos a un caudal de clasificaciones. Hay recursos que van de lo material a lo inmaterial; desde las incontables texturas que percibimos a las inconmensurables gamas de colores. Diseñadores con las más diversas estéticas. La tipología de los sujetos actuantes con formas de expresión propias, la polimorfa de sus cuerpos y la calidad de sus movimientos. Las formas de relación que establecen las partes que conforman el artefacto teatral. El capital financiero, su distribución. La capacidad técnica y el conocimiento para su uso. Las herramientas del escenógrafo, *ese director de la imagen que acciona cuando se expone*. La arquitectura, la plástica, la instalación, la performance, todos ellos generan recursos. Así como el espacio del que se dispone, el número de personas que pertenecen al proyecto, los conocimientos del grupo, las herramientas, los materiales disponibles, etc.

Pero simplificando la ecuación podemos englobar este tema, en cuatro grandes grupos de “recursos” desde donde pensar la escenografía. Dentro de esta gran clasificación especificaremos lo más posible a fin de identificarlos y entablar relaciones en su aporte a una estética.

UNA CLASIFICACIÓN DE LOS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS

Los recursos pueden ser definidos como un conjunto de personas, bienes materiales, financieros y técnicos con que cuenta y utiliza una entidad u organización para alcanzar sus objetivos y producir los bienes o servicios que son de su competencia. Bajando esta definición al plano que nos incumbe diríamos: dentro de los recursos quedan comprendidos el dinero -subsidios, cooperativas, becas, premios, financiamiento independiente-; los espacios físicos -los lugares escogidos para ensayo y presentación del trabajo-; la maquinaria; el taller de experimentación y el de realización; las herramientas y las materias primas para la realización escenográfica.

A continuación desarrollaremos estos recursos a fin de evidenciar cuáles son y cómo afectan en la creación estética.

En primer lugar, los **recursos económicos**, es decir, la forma en que se financian los proyectos, a saber, el capital financiero en forma de: subsidios, cooperativas, becas, premios, financiamiento independiente. En este punto consideramos relevantes observar la manera en que este plano tan fundamental se ha desenvuelto a nivel histórico en nuestra provincia.

A partir de los años '90 en Córdoba y en el resto del país, la creación del Instituto Nacional de Teatro ha contribuido de manera relevante en este punto. El Instituto ofrece financiamientos a través de subsidios, premios u otro tipo de prestaciones. Esta situación ha favorecido a las producciones teatrales, a pesar de que los montos no sean de gran envergadura, han contribuido a la producción desde otros horizontes. Por fortuna, también otras instituciones aportan en esta forma, en Córdoba es notable el aporte de Institutos Culturales, como el Instituto Goethe, el Italiano de Cultura, La Alianza Francesa, la Agencia Córdoba Cultura, y la Municipalidad de Córdoba, por intermedio de instituciones, como el Centro Cultural España Córdoba, por nombrar alguno de ellos. Otras formas de financiación se logran por grupos cooperativos, producciones independientes que apelan al sector privado y en muchos casos son combinaciones de todas estas formas, o financiamiento personal de parte de los hacedores.

Las diferencias económicas de cada producción no están relacionadas con la calidad, muy por el contrario, la relación más estrecha que aparece está en relación con la creatividad. Es una realidad muy concreta saber que en la Argentina los capitales destinados a la cultura suelen ser muy magros, pero esto no le pone freno al desarrollo de proyectos, en todo caso genera innovaciones y seguramente requiere de más esfuerzo. Esta dificultad no invalida el hacer, simplemente lo coloca en otro lugar. En más de una charla con directores locales, al momento de hablar sobre la escenografía, surge una frase recurrente: “-trabajamos con lo que hay”. En este punto surgen como inmensos interrogantes: ¿Hay conocimiento, interés, idoneidad y herramientas, o simplemente hay resignación ante la falta de recursos? Siendo la respuesta un neto material para otra investigación, lo que podemos afirmar que existe es una producción afectada por todos estos factores que finalmente determinan la construcción de una estética particular.

Bajo la denominación de **recursos materiales**, tenemos en primera instancia, los espacios físicos, los lugares escogidos para ensayo y presentación del trabajo, la maquinaria, el taller de experimentación, el de realización, las herramientas y las materias primas para la realización. Es decir todo el conjunto de instrumentos que se aplicarán a la obra escenográfica en cuestión. Tanto en sus primeras fases de diseño, como en la posterior realización e implementación de la misma.

En este punto, pensamos el *Espacio* como un recurso de vital importancia en lo que a lo escenográfico se refiere. Tener un espacio de trabajo, un espacio de ensayo,

experimentación, de muestra del objeto creado, de puesta a prueba de este objeto, es de vital importancia y sin duda determina tanto la mecánica y forma de producción de la puesta escenográfica, como el ulterior resultado de la misma. Siendo este un recurso que influye y modifica definitivamente el producto.

Considero que esta es una temática sobre la que debemos explayarnos. En Córdoba, los espacios de trabajo oscilan desde un galpón, un aula taller, una sala de teatro independiente, -conformada por diferentes tipos de espacios, que van desde superficies de grandes dimensiones hasta pequeñas salas de techos bajos, espacios con pisos de madera, con pisos cerámicos o de ladrillos hasta pequeñas cajas a la italiana- o incluso el living de algún departamento o casa. ¿De qué manera modifica esto el trabajo escenográfico? Si asumimos que la primera materialidad con la cual se encuentra el concepto de escenografía, es la dimensión espacial, su soporte, veremos que es una materia existente, histórica, social y cultural. Si este es el punto desde el cual partimos, ya está implícita una manera de pararnos para poder realizar un abordaje del trabajo a teatral. El espacio siempre es un disparador, pero en muchas ocasiones puede ser una limitante. Y esta limitante no siempre puede ser superada. Existe una primera limitación que implica el hecho concreto de que no siempre puede trabajarse con una libertad de elección de espacios, ya sea por cuestiones económicas presupuestarias o por cuestiones de disponibilidad temporal de los espacios, entre otros factores.

Una vez seleccionado el espacio en el que se desarrollará la obra teatral, sucede en muchas ocasiones una no coincidencia espacial entre el proceso creativo y de desarrollo de la obra y la puesta en escena final de la obra en sí. En muchos casos los ensayos se realizan en lugares físicos que no son los lugares donde se llevará a cabo la obra y ambos espacios poco tienen que ver entre sí; esto condiciona indudablemente no solo el proceso de producción y el resultado final, sino la percepción del mismo en los diferentes espacios, y se constituye muchas veces en sorpresas-problemas a resolver en el momento del montaje final en el espacio definitivo. No solo se trata del manejo espacial que realizan los actores del espacio escénico, sino también de la interacción con materialidades tales como las luces y el desarrollo del diseño lumínico de la puesta, que en numerosas ocasiones solo puede ser resuelto cuando hay posibilidades reales de acceso a los artefactos específicos y al espacio. La importancia de la experimentación en este tipo de diseño queda muchas veces relegada a la imaginación y el conocimiento que posee quien

desarrolla la puesta lumínica, ya que no existen períodos de tiempo suficientes para el trabajo de campo en este sentido. Esto reduce notoriamente las posibilidades expresivas del material, ya que el apremio de tiempo y la urgencia de resolución implican muchas veces -aún sin quererlo- la obligación de caer sobre diseños ya conocidos o formas de trabajo que nos aseguran el resultado deseado, sin tener la posibilidad de indagar en otro tipo de expresividades con los mismos materiales o incluso en la prueba de acceso a materiales nuevos disponibles en el mercado. Y al hablar del mercado surge otra limitante material, la disponibilidad no solo económica y real de acceder a ciertos materiales que si bien existen exceden la mayoría de los presupuestos locales. Frente a estas reflexiones, la importancia de considerar la concepción de la obra teatral como sistema orgánico cobra aquí una relevancia notable, ya que todas estas modificaciones impactan directamente en el proceso creativo y el resultado final de la obra en cuestión.

El espacio es sin dudas un objeto al que arribamos desde distintos puertos: la metáfora, la poesía, el uso, lo funcional, la intención; lo vemos con un fin, lo elegimos por un motivo. El espacio es pensado, medido, calculado, indagado desde sus diferentes posibilidades expresivas, es concebido en relación a un diseño y a un fin que va más allá de él y no se define por la mera suma de las partes que lo componen. Al arribar al espacio el escenógrafo comienza un intercambio de coincidencias, de sentidos en común, tratando de superar todas las limitantes que hemos mencionado para convertirlo en un terreno fértil que sea capaz de para orientar la creatividad. En ese encuentro, se produce un involucramiento y relación física del espacio para con el escenógrafo, lo que lleva a que ambos despierten y disparen suposiciones e hipótesis que se irán develando en el proceso creativo y de montaje escénico.

Siguiendo con el tema de espacio, pero abocándonos a la parte meramente realizativa, nos encontramos con la necesidad de un lugar de trabajo para el escenógrafo, o para quien se encargue de la tarea elaboración de los diferentes objetos que conformen la escenografía, es decir un espacio de taller. Este espacio en general se resuelve de acuerdo al volumen de lo que sea necesario realizar y también de acuerdo a quien se encarga de la tarea. Las salas independientes de la ciudad no cuentan con espacios propios que puedan ser utilizados a estos fines, lo que determina innegablemente un tipo de producción, que nuevamente nos remite al concepto mencionado por los directores de “trabajar con lo que hay”.

Otras cuestiones que afectan el quehacer en el teatro independiente y que tiene que ver con los espacios, es que el volumen de la escenografía será relativo al espacio asignado para conservarla y con las posibilidades reales de traslados de las mismas en casos de giras y festivales. El teatro independiente no cuenta ni con los materiales ni con los recursos económicos para el desarrollo de escenografías alternativas o en su defecto para el desarrollo de montajes escénicos complejos pero que puedan ser realizados con materiales livianos, fácilmente desmontables y transportables. Todos estos factores terminan incidiendo en las decisiones finales de elecciones escenográficas que realizan los diversos directores, que deben priorizar muchas veces cuestiones económicas frente a cuestiones estéticas.

Los recursos materiales necesarios para la parte realizativa de la imagen escenográfica entran en esta consideración, los que se acostumbran a usar, los que se consiguen en el mercado y la calidad de los mismos, esta clasificación está relacionada directamente con los recursos financieros. Según quienes se ocupen de resolver la realización escenográfica, serán sus conocimientos acerca de las posibilidades materiales y expresivas. La capacidad de reciclado, técnica muy utilizada gracias a nuestras fallencias económicas.

Cuando una composición teatral comienza a diseñarse lo hace desde el principio, al igual que el pintor, sobre un papel cualquiera en el que se comienza a bocetar, el escenógrafo va desarrollando allí el diseño y la obra acaba en un soporte determinado, que puede ser el primer papel del boceto o un bastidor de tela. En el caso del pintor, cuando se encuentre trabajando sobre el papel encontrará particulares posibilidades de expresión pero si luego pasa al lienzo su trazo cambiará al igual que las herramientas requeridas. En el caso específico del teatro también sucede esta relación. Cuando los ensayos comienzan, por ejemplo, en un espacio pequeño los movimientos del actor y su voz, tendrán una calidad que se adecua a este espacio. Si con más razón para la creación de la obra, se trabaja desde la dramaturgia de actor, el hecho de estar trabajando en tal o cual espacio va a intervenir en la creación misma. Ya sabemos que el teatro tiene carácter nómada, por ende, su poder de adaptabilidad es inmenso. Pero a la hora de componer, el espacio de trabajo, tiene una importancia muy relevante, como ya he desarrollado.

Íntimamente relacionado con el párrafo anterior se encuentra el tercer conjunto de recursos: lo **técnico**. La tecnología comprende desde los medios tecnológicos, como

iluminación; multimedia; proyección; maquinaria de escenario; hasta los medios tecnológicos que son necesarios para la producción concreta de objetos escenográficos, o sea las técnicas realizativas. En lo referido a la técnica como habilidad, el arte teatral contiene intrínsecamente una relación generadora del espacio físico y la tridimensión geométrica. Este fenómeno es la relación biunívoca entre el espectador y el espectáculo reducible a una línea en el espacio que une ambos términos de la ecuación teatral. Como fenómeno podemos decir que el arte teatral existe en la medida de esta interacción. Pero esta relación, por ser el teatro un arte del movimiento, podemos convertirla en formas que surgen de los desplazamientos de actores y de objetos y que pueden graficarse en secuencias de complejidad. Estas complejas relaciones espacio-funcionales no son abstracciones. Su historia en el arte teatral contiene una formidable carga cultural. La relación actor-espectador es la estructura o el espacio teatral, y es en el ámbito escénico donde se hace presente la eficacia del diseño. Este acto de diseño espectacular, compromete al observador en sus diversos planos de percepción y constituye uno de los fundamentos de la poética teatral. Esta *elección interpretativa* constituye el momento analítico de la creación teatral, su pertinencia puede fundamentarse desde diversas vertientes: el género abordado, las características del texto, la singularidad del equipo de trabajo, el lenguaje figurativo buscado, etc. A su vez, el diseño adoptado no solo compromete al espectador, sino también al actor en sus instrumentos de comunicación teatral, su voz y su gestualidad. Este complejo concepto de organización espacial compone la dramaturgia del espacio que está conformado por el espacio escénico -lugar del actor- y por el espacio espectadorial -el lugar del espectador- y a partir de allí las posibles o no convergencias.

Por último, en relación a los **recursos humanos**, debemos decir que no solo el esfuerzo o la actividad humana quedan comprendidos en este grupo, sino también otros factores que dan diversas modalidades a esa actividad: conocimientos, experiencias, motivación, talento, intereses vocacionales, aptitudes, actitudes, habilidades, potencialidades, salud, etc.

En el teatro es fundamental pensar en los Recursos Humanos, en Córdoba lo que aglutina principalmente a este grupo de hacedores es el afecto, como alguna vez dijo Paco Giménez, “*desde este lugar se organiza y arma el grupo la mayoría de las veces*”. Su política es visceral, y este es un punto influyente. Si pensamos en lo organizacional del teatro, en

relación a lo necesario para producir, vamos a estar frente a un director, un asistente, un escenógrafo, un realizador, es decir, ante una serie de personas idóneas en sus tareas, especializadas; aun cuando vemos al teatro en un formato de creación colectiva. En el teatro independiente cordobés y de acuerdo a lo indagado por mí, puedo observar que estas tareas siempre se desempeñan; pero quienes asumen estos roles no siempre tienen la formación necesaria y muchos menos específica del rol. El objetivo principal que se debería plantear desde la administración de recursos humanos, es cómo utilizar lo mejor posible las cualidades y capacidades disponibles y potenciales de los colaboradores, con el propósito de alcanzar los objetivos en todo su potencial.

BIENES, MEDIOS DE SUBSISTENCIA

También se reconoce como una definición del término recurso a los “medios de subsistencia” como un *bien*, un recurso que para nuestra realidad se vuelve relevante. Por pertenecer a la franja mundial comprendida como tercer mundo, nuestras posibilidades - no solo materiales- que varían y definen nuestra forma de producción está íntimamente ligada a nuestra situación económica. Un estado de pobreza económica que nos dispone en un estado de subsistencia y de urgencia. Y esto no es solo producto de la situación económica real del país, sino que se vincula también claramente con el trabajo “independiente” que muchas veces queda excluido del gran mercado local de la cultura mediática, o de los grandes espectáculos de producción donde la inversión de capitales privados marca una notable diferencia, en todos los tipos de recursos. Estas características conducen al teatro independiente cordobés que he analizado a un simbolismo y una síntesis del discurso en su imagen, que se ha expandido en pos de los objetos, y nuestra falta de posibilidades en la producción revierte este hecho llevándonos a una economía visual. Una economía que recae en cada área, tanto material, como técnica y humana. Podemos ver de dos maneras nuestra realidad de producción, la primera y menos ventajosa, está relacionada a nuestra escasez de medios, que van, desde lo económico como predominio de la mirada, hasta el empleo de medios tecnológicos desactualizados en comparación a otras realidades geopolíticas y culturales de producción. Pero otra mirada igualmente válida, nos lleva a pararnos frente a la riqueza de resoluciones sumamente eficaces con escasos recursos. Y desde ya pensar en la optimización que se produciría si pudiéramos unir estas dos capacidades. Podemos

concluir entonces que existe a su vez, un recurso que es la forma y capacidad de organizar los recursos disponibles, administrar correctamente estos elementos es lo que permitirá alcanzar la optimización. Y sin duda este recurso es ampliamente usado en las diversas escenografías de los espectáculos que pude analizar. Esta capacidad del teatro independiente de intentar hacer rendir al máximo todos los recursos de los que dispone; no solo los materiales sino también el capital humano; es una característica importante del mismo y de un valor incalculable desde lo estéticamente expresivo, que busca decir y mostrar a pesar de los diferentes grados de escasez. Sin embargo, esta forma de producción debe ser analizada desde otros ángulos, para lograr que la capacidad representativa y comunicativa de los objetos usados pueda adquirir nuevas dimensionalidades y así ampliar el espectro comunicativo estético de los objetos escénicos que componen su realidad teatral.

LA FIGURA DEL ESCENÓGRAFO

En Córdoba, el rol del escenógrafo no está muy instituido aún; con algunas excepciones, como es el caso particular del Director y Escenógrafo Rafael Reyeros¹ quien ha instalado un precedente más que importante en cuanto a la identificación del rol específico en el campo del Teatro oficial. El caso del Arquitecto Santiago Pérez, escenógrafo y docente, y de Carlota Beitia quien transitó en los comienzos, los pasillos

¹ **Rafael Reyeros.** Director y escenógrafo argentino, inicia sus estudios de pintura y escultura en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Salta. Posteriormente se traslada a Córdoba e ingresa al Taller de Escenografía del Teatro Rivera Indarte. En 1965, viaja a los festivales de Nancy (Francia), Varsovia y Cracovia (Polonia), en donde gana el primer premio por su escenografía de la obra “El otro Judas” de Abelardo Castillo. Permanece formándose durante dos años en España. A su regreso a la Argentina en 1967, es contratado por el Teatro Rivera Indarte de Córdoba como jefe de escenografía. En 1968, se traslada a Buenos Aires, por una beca de la Secretaría de Cultura de la Nación, para perfeccionarse en escenografía en el Instituto del Teatro Colón de Bs. As. con Saulo Benavente y Guillermo De La Torre, y en el Teatro Municipal San Martín, con Oscar Lagomarcino. En 1974 viaja a la República Federal de Alemania con una beca de perfeccionamiento en escenografía y dirección teatral, otorgada por el Instituto Goethe y el Instituto Internacional de Teatro. Desde 1964 hasta la fecha, ha diseñado más de 180 escenografías y vestuarios de teatro, ópera, ballet y cine, de autores como Moliere, Shakespeare, Chejov, Discépolo, Weiss, Brecht, Arrabal, Lope de Vega, Lorca, Cervantes, Genet, Florencio Sánchez, Verdi, Puccini, Mozart, etc., bajo la dirección de directores como Jorge Petraglia, Carlos Jiménez, Cheté Cavagliatto, Santángelo, Roland Kabelitz, Alexander de Montleart, Constantino Juri, habiendo desarrollado su actividad en Argentina, Venezuela, U.S.A., Alemania y España. En 1984, fue director técnico del Festival Latinoamericano de Teatro, participando con las obras Fuenteovejuna y El Gran Ferruchi. En 1984 y 1985 fue director general de los Festivales Latinoamericanos de Teatro, participando además como escenógrafo con las obras El Rey se muere de Ionesco, El maratonista, de Salcedo y otras. Ha sido galardonado con numerosos premios tanto nacionales como internacionales por su actividad. Ha participado en festivales nacionales e internacionales de teatro (Nueva York, Spoleto, México, Costa Rica, Canarias, España, Cuba, Alemania, Polonia, etc.). En la actualidad, está a cargo de la coordinación general del BalbuceandoTeatro y de puesta en escena de las distintas etapas del trabajo “Por el Derecho a la Identidad”.

académicos de la Escuela de Teatro en la Universidad. Ellos son algunos de los que han contribuido en el reconocimiento de este rol específico.

Córdoba, por otro lado, trae también en su memoria la fuerte presencia de la creación colectiva. Esta última influencia imprime aún en las primeras producciones del siglo XXI la dispersión en los roles teatrales. Un director puede diseñar luces o diseñar la escenografía, así como quien se desempeña como actor también puede realizar la producción del espectáculo y en otros casos el diseño, selección y/o realización de los vestuarios. Si observamos a los sujetos que hacen teatro y recorremos su desempeño, veremos la versatilidad de tareas que han desplegado. Esta difusión nos vuelve hábiles, sin lugar a dudas, pero también nos enfrenta al riesgo de estar poco atentos a la importancia de dedicarle el tiempo y el espacio necesarios a cada diseño, con la finalidad de sacar un mejor provecho, no solo del proceso creativo, sino también de los materiales utilizados. No hablo en función de la ir a la especialización, como la entendemos hoy; ya que sobre todo en teatro, es sumamente necesario, pensar de manera multidisciplinaria. Asimismo también es sabido que el teatro es una tarea grupal esencialmente, ser grupo nos permite repartirnos las tareas, en este reparto ganamos profundidad y conocimiento entonces puede que la especialización tenga sentido de profundidad. Acabo de nombrar una palabra clave, esta es la *multidisciplina*, en esencia el teatro es esta comunión de las artes, y el planteo de concentrarnos más en trabajar cada segmento compositivo, conducirá a que realicemos un teatro más eficaz. Tal vez, la creación colectiva en Córdoba, nace también como una afirmación para re-pensar que el teatro es grupal y que propone recibir diversidad de creaciones. Pensar el teatro con músicos, escenógrafos/plásticos, dramaturgos, actores, vestuaristas, iluminadores. Reflexiono entonces sobre lo que siento como una necesidad, Córdoba debería profundizar sobre este fenómeno tan identitario, en relación a los roles.

BIBLIOGRAFÍA

- Bobes Naves, María del Carmen (2001), *Semiótica de la Escena*, Madrid: Ed. Arco Libros.
- Breyer, Gastón (2005), *La escena presente*, Buenos Aires: Ed. Ediciones Infinito.
- Calmet, Héctor (2003), *Escenografía*, Buenos Aires: Ediciones La Flor.

- Dalmasso, María Teresa (1994), *¿Qué imagen de qué mundo?*, Córdoba: Dirección Nacional de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba.
- Dubatti, Jorge (ed.) (2003), “De los dioses hindúes a Bob Wilson”, en *Perspectivas sobre el teatro de mundo*, Buenos Aires: Ed. Atuel.
- Dubatti, Jorge, “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”, [En línea] http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Javier, Francisco (1998), *El espacio escénico como significante*, Buenos aires: Ed. Leviatán.
- Lecat, Jean-Guy (2001) “Al encuentro de Buenos Aires, un análisis de espacios teatrales de la ciudad”, Buenos Aires: Ed. III Festival Internacional de Buenos Aires, Secretaria de Cultura [En línea] <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/5715848.asp>
- Neugrette, Catherine (2004), *Estética del Teatro*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Torán, Enrique (1985), *El espacio en la imagen*, Barcelona: Ed. Mitre.