

ARQUITECTURA DE UN PAISAJE ÍNTIMO

Agustina Gómez Hoffmann

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Correo: magustinagh@gmail.com

Martiniano Roa

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Oriana Labourdette

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

RESUMEN: El presente artículo propone un estudio aplicado al tratamiento del espacio escénico en el montaje de la pieza de formato audiovisual "Reconstrucción de una ausencia" del dramaturgo cordobés Gonzalo Marull, dirigida por Daniela Ferrari y Martiniano Roa, como proyecto teatral de la cátedra Práctica Integrada de Teatro II de la carrera de Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN) del año 2020.

PALABRAS CLAVE: Espacio, cuerpo, extensión, real, actuación

ABSTRACT: This article proposes a study applied to the treatment of stage space in the assembly of the audiovisual piece "Reconstruction of an absence" by the Cordovan playwright Gonzalo Marull, directed by Daniela Ferrari and Martiniano Roa, as a theatrical project of the Integrated Practice Chair in Theatre II of the Bachelor's Degree in Theatre of the Faculty of Art (UNICEN) of the year 2020.

KEY WORDS: Space, body, extension, real, performance

EL MOTIVO

Medí el espacio con mi cuerpo pero no tenía la seguridad, como Alicia en el País de la Maravillas, de que mi tamaño no hubiera cambiado. Entonces me quedé inmóvil y oí ruidos en mi estómago, los latidos de mi corazón y un zumbido increíblemente fuerte así como un repiqueteo en los oídos. Sentí cómo mi cuerpo trataba de expandirse para llenar el espacio de la cámara y experimenté mi piel cual si fuese una delgada bolsa que contenía huesos y una gran cantidad de líquido fangoso. (Schechner 1987, p. 14)

El siguiente artículo propone un modo posible de analizar el tratamiento y la experiencia en los espacios reales que integraron la producción escénica “Reconstrucción de una ausencia” de Gonzalo Marull (2017), dirigida por la Lic. Daniela Ferrari y el Lic. Martiniano Roa, en formato de pieza audiovisual. Para desarrollar este estudio se aplicarán instrucciones y principios promulgados por el fundador de los estudios en performance R. Schechner en su categoría de Teatro Ambientalista. Por otro lado, al tratarse de trabajos escénicos registrados de manera audiovisual, se propone analizar en términos generales el resultado de obra bajo algunos aspectos de la categoría de “Teatro Cinematográfico” y “Teatro Multimedia”, aportada por el director teatral y teórico alemán H. T. Lehmann.

2

El proyecto teatral del año 2020 de la cátedra Práctica Integrada de Teatro II de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN), es una creación que se enmarca en un año especial en el que la pandemia por Covid 19 redefinió algunas de las herramientas fundamentales de la comunicación y creación teatral, en tanto que el trabajo en la cátedra se vio ceñido a la imposible presencialidad y contacto real en un espacio compartido por docentes y estudiantes. Como obra teatral se produjo una pieza audiovisual que se exhibió en el canal de YouTube de la Facultad de Arte de la UNICEN, que contó con la asistencia audiovisual de Franco Pomponio.

El material dramático seleccionado está fuertemente vinculado a la dramaturgia contemporánea y de provincias argentinas. G. Marull, autor del texto teatral, es un reconocido director y dramaturgo cordobés. La obra “Reconstrucción de una ausencia” (G. Marull 2017) desarrolla la noción de documental biográfico reconstruyendo la ausencia de Jorge Barón Biza y su universo familiar. Escribe la obra a partir de la novela de “El desierto y su semilla” (J. Barón

Biza, 1998) y, también, a partir de la relación de Jorge con el propio padre del autor. La historia narra los hechos reales ocurridos a partir del episodio en el que Raúl Barón Biza, padre de Jorge, arroja ácido sulfúrico en el rostro de su esposa Clotilde Sabattini, madre de Jorge, durante el proceso de divorcio. El propio G. Marull y su familia tenían un vínculo muy cercano con la familia Biza - Sabattini, el cual le permite al dramaturgo crear esta obra en clave biográfica.

TEATRO AMBIENTALISTA: UN ESPACIO POSIBLE

En función de la propuesta de dirección de la obra “Reconstrucción de una ausencia” (Marull 2017) de crear el montaje a partir del propio espacio de lxs actores, es decir sus ambientes personales, se advierte la decisión de ir más allá de una puesta en escena tradicional, para indagar sobre un espacio despojado de toda ficción, dominado por una fuga a lo real. Esta concepción conferida al espacio resulta clave para entender cómo este pudo incidir en lxs actores al ser habitado y vivido en términos escénicos.

3

Yo creo que hay una relación real, viva, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo; que el tejido vivo humano no se detiene abruptamente en la piel. Los ejercicios con el espacio se construyen sobre el supuesto de que tanto los seres humanos como el espacio están vivos (...). (Schechner 1987, p. 18 y 19)

La premisa de R. Schechner permite ampliar la categoría tradicional de espacio escénico para desplegar una categoría integral que piensa al espacio con sus actores y espectadores, y que no se ciñe sólo a su función escenográfica. El concepto de Teatro Ambientalista se expande hacia la idea de completitud otorgada por el ambiente. El espacio, habitado, vivido, expandido por medio del actor, deviene en “extensión” del cuerpo del actor/actriz.

Esa capacidad de “extensión” del cuerpo en el espacio de la escena se entiende como si ambos fueran parte de una misma arquitectura, de un mismo ambiente, construido por un cuerpo que anima el espacio, que le otorga vida con su movimiento. Un movimiento de los sentidos, no solamente físico que revela / devela un espacio. Ese ejercicio del actor/actriz implica una conciencia absoluta del entorno, de cada fragmento, de cada rincón, de cada recoveco, de cada fisura, etc.

Ese sentido de reconocer el espacio con el cuerpo se denomina, según R. Schechner “sentido visceral”: “[e]s una comunicación desde el interior de los espacios del cuerpo hasta el interior de los espacios en que se encuentra uno. Se vuelve uno consciente de su cuerpo como sistema de volúmenes, áreas y ritmos (...)” (Schechner 1987, p. 22) En función de esto, el diseño de un espacio ambientalista tiene que ver con un concepto fundante de ponderar el “sentido-del-espacio de lxs actores”, de la “acción-del-texto” y del “espacio” en que se esté trabajando para la escena, conformando una relación circular irregular que estará mutando.

Esta categoría desarrollada será aplicada para el estudio de la pieza audiovisual “Reconstrucción de una ausencia” (Marull 2017) a partir de algunos principios y ejercicios que el autor R. Schechner propone en su concepción de teatro ambientalista.

TEATRO CINEMATOGRAFICO / TEATRO MULTIMEDIA: MEDIATIZACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

4

La categoría de Teatro Cinematográfico (Lehmann 2013) permite dimensionar esta pieza audiovisual “Reconstrucción de una ausencia” (Marull 2017) dados los modos híbridos que a partir de la crisis pandémica se han creado en el ámbito artístico en general, y en el ámbito teatral en particular.

La hibridación en este caso se da entre el lenguaje teatral y el lenguaje audiovisual. Las escenas que forman parte de la obra son escenas teatrales que lxs actores han registrado con sus dispositivos celulares o cámaras. Esto quiere decir que el origen y el desarrollo del trabajo escénico, surge siempre desde la impronta teatral con la operación de los dispositivos tecnológicos.

Aparece aquí una dicotomía dado que, el teatro parece estar negando su especificidad al no poseer un espectador que devuelva a esxs actores una mirada, un contacto visual directo en un encuentro real. La presencia del actor/actriz se ve virtualizada, pero como manifiesta H. T. Lehmann “la presencia no es simplemente el efecto de la percepción, sino del deseo de ver. La privación despierta en la conciencia lo que realmente era ya la percepción del cuerpo

presente". (p. 409) Esta hipótesis del teatro cinematográfico podría sostenerse para el estudio de esta pieza, pero deberíamos preguntarnos si con el deseo de ver nos alcanzaría para vivenciar una experiencia teatral mediada. Entendemos que por un lado sí, pero por otro, no estaríamos del todo confinados a una expectación tradicional, o habitual, sino que estaríamos de manera consciente, por ese deseo latente, remitiendo a una presencia de cuerpo inexistente que nos haría viajar, ir y venir en la consciencia, entre lo que vemos y lo que sería eso que vemos en la ideal presencia concreta.

El convivio teatral (Dubatti), en este caso, se vería anulado dado el encuentro imposible entre actores y espectadores en un mismo tiempo y espacio. No sucede una reunión de cuerpos en un mismo territorio, entonces no hay lugar a un acontecimiento teatral posible. La mediatización impide aquí el encuentro real, en presente, que convoque la mirada entre actores y espectadores, en virtud de una movilización psicoafectiva.

El teórico teatral Jorge Dubatti plantea un término interesante para aplicar al análisis de la pieza en cuestión

5

[l]o opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (...), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. (Dubatti, 2015, p. 44)

En este sentido, la concepción de *tecnovivio monoactivo* bien podría servir para pensar la pieza aquí analizada, donde no habría interacción posible, sino un dispositivo máquina que transmite una pieza escénica ya grabada, compuesta de la reunión de escenas independientes, autónomas, que funcionan por sí solas, sin relación causa efecto que las una. No habría un vínculo real entre sujetos, sino una interacción virtual con un dispositivo de tipo tecnológico, que depende al menos de un espectador que lo reproduzca.

En la categoría de Teatro Multimedia de H. T. Lehmann se refiere al cuestionamiento de la imagen por su carácter de fascinación, “[l]a imagen libera el deseo de otras circunstancias cargantes de los cuerpos reales y los eleva a imágenes oníricas” (Lehmann 2013, p. 419) Si bien las imágenes son en sí mismas una representación, nos ofrecen absolutamente todo, por tanto nos satisfacen inmediatamente, pero ejercen una atracción desde el vacío donde nada interrumpe, nada obstaculiza la percepción. El modo de ver está satisfecho. Mientras que el cuerpo real, su presencia, está siempre bajo un velo, un resto deseado al que no se tiene acceso. El objeto del deseo siempre está por detrás, no pertenece a la forma de ser de la presencia. (Lehmann 2013, p. 421)

En esta definición, el autor cuestiona la imagen para decirnos que en verdad allí habría un engaño que colma nuestra percepción, nuestra conciencia, satisfaciendo absolutamente nuestro deseo, sin dejar nada oculto que siga alimentándolo. El tipo de pieza aquí analizada, tiene que ver un poco con esta tesis del autor, donde el goce parece estar eclipsado cada vez más por cada nueva escena que se muestra. La tensión dramática dominante a lo largo de la pieza, y presente aún en distintos niveles en cada fragmento escénico, hace que quien especta desee la visualización de una acción, y un relato por venir. Pero cuando eso por venir se manifiesta en términos de la imagen, todo se obtiene y ya nada queda por debajo de ella.

6

FOTOGRAMAS DE LAS ESCENAS: COMPOSICIÓN Y DETALLE

Antes dije que el medio ambiente es, en cierta forma, una extensión del cuerpo.
(Schechner 1987, p. 70)

Primero se procederá a describir cada una de las escenas que integran la pieza audiovisual, atendiendo a los espacios escogidos y a las acciones que el actor y las actrices ejecutan en el mismo.¹

¹ Los fotogramas adjuntos fueron tomados del video de YouTube perteneciente a Practica Integrada II 2020, *Reconstrucción de una ausencia* de Gonzalo Marull, Parte 1 – En confinamiento (2020). En: www.youtube.com/watch?v=FxzgMM23EdE&t=1693s&ab_channel=FacultaddeArte-Unicen

I. BAÑO SULFÚRICO



El espacio elegido para la escena es un baño, el baño de la actriz. El objeto central del espacio es el lavamanos. En un principio se observa una canilla, la bacha, una toalla, y el cuerpo de la actriz en bata. No vemos mucho más del baño pero esos objetos que aparecen son suficientes para componer la escena.

7

Lo que sucede en este espacio, tan cotidiano e íntimo a la vez, tiene que ver con una mujer que cuenta el momento del divorcio de sus padres, Clotilde y Raúl. Ella está frente a un espejo donde reposa la cámara que registra el video, lista para contar una serie de hechos desafortunados. Eso dicen sus ojos.

El accionar de esa actriz en ese espacio es convocante, y nos invita a introducirnos en el singular universo propuesto. El sonido del agua yéndose por la tubería, su pelo mojado y esa mirada componen la escena. Es en ese baño, con esa agua, con esos colores, con esa actriz y en ese espacio real y cotidiano, donde todo cobra sentido.

Ella cierra y abre la canilla, moja sus manos, mientras las mira, como si quisiera calmar algo bajo el chorro de agua fría.

Frente a ese espejo/cámara toma un labial y se pinta los labios de rojo, rojo sangre, rojo odio, rojo furioso, rojo como el borbotón de colores rojos que deja el padre sobre la cara de la madre cuando le tira ácido sulfúrico. En los ojos de la actriz se ve el deseo de que eso qué le arrojaron a Clotilde sea otra cosa, sea whisky "*pero no es whisky*" y el pómulo de la madre se destruye a la vez que la actriz lava su cara una y otra vez, la limpia, la toca, la mira y ese rojo de sus labios se

vuelve agua y comienza a recorrer también sus pómulos. Ese momento que la actriz cuenta, ahora sucede en ese baño.

II. HABITACIÓN CON PAREDES NEGRAS



8

El espacio es la habitación de la actriz, con una cama de dos plazas tendida con almohadones, muebles, ropa, y el cuerpo de la actriz que habita el lugar.

La primera imagen del fotograma que vemos es de una puerta que se abre, pero esta vez no hay colores y la escena entera se tiñe de blanco y negro, dando la sensación de otro tiempo, un tiempo lejano ya.

En una especie de recorrido, la actriz conduce al espectador/a por su habitación mientras relata el suicidio de su padre, Raúl. Esa puerta abierta nos deja ver nuevamente la intimidad de ese lugar, de su habitación, (de su habitación real) que con el devenir de la escena, transmuta y deja de ser de la actriz para ser la del padre. Cada nueva acción nos sigue sumergiéndolo en esta idea, que funciona en ese espacio particular y singular, con esos colores, esos objetos y con ese cuerpo.

Primero el foco se centra en la cama. Está vacía pero ese vacío aporta sentidos sensibles y empieza a rebalsar del episodio del suicidio. Un disparo. Sucede.

En las últimas dos imágenes, un postigo de una ventana vieja, grande, y rota. La actriz está al lado y parece seguir oyendo ese disparo. Nos deja escuchar con ella lo que pasa, lo que pasó.

Del otro lado del postigo cerrado entre las rendijas rotas está su mirada, y nuevamente la sensación de que esa ventana ya no es suya, (la de su casa, la de todos los días) sino la de Jorge.

III. CARA DE OTROS



9

Una vez más vuelve a primar en el espacio el blanco y negro, toda la escena se desarrolla en esos colores, dejando otra vez la sensación de un tiempo pasado.

Un primer plano de la cara de la actriz aparece en pantalla, este se mantendrá en los tres momentos de la escena, la cual estará teñida toda con el mismo tinte: Ella en blanco y negro y un fondo oscuro que no nos deja ver cuál es el lugar del desarrollo de la escena.

El foco de la escena está siempre en ese rostro, ese rostro que por momentos es de ella, por momentos es el de Clotilde y por otros el de Jorge. Siendo que lo único que cambiará en toda la escena es el cabello de la actriz y su disposición física en el espacio, dando la sensación de estar viendo a más de una persona, una persona multiplicada.

En un primer momento vemos a la actriz “de cabeza” con su pelo suelto, y acostada en el piso, con el cuello y los hombros desnudos. Fondo negro y ella en blanco contándonos entre ecos palabras de Raúl. Luego, con otro primer plano vuelve a aparecer la actriz pero esta vez de frente, con un peinado delicado, maquillaje, aros, los hombros cubiertos, y un brillo en los ojos y en la voz, para darle lugar a Clotilde. Finalmente en el tercer momento de la escena, aparece una vez más el primer plano, pero esta vez ocupando casi toda la pantalla, no pudiendo ver ni

su pelo, ni sus hombros, ni si está acostada o parada, solo un rostro que está siendo *hablado* y *habitado por otros*.

IV. BAÑERA DECISIÓN



El espacio de la escena es el baño del actor, pero a diferencia de la primera, la acción se condensa en la bañera.

Una sombra del cuerpo de un hombre se ve reflejada en los azulejos blancos del baño, la cámara recorre el lugar. Hay unas canillas viejas, agua, plantas en macetas, y la ducha.

El espacio se vuelve un lugar de reflexión. La bañera se está llenando de agua para que el actor se sumerja en ella y en sus pensamientos tratando de entender su vida, o la de su padre. El lugar con sus características, con su silencio, con sus sonidos, con ese cuerpo desnudo bañándose, construye la situación dramática propuesta por el actor. Construye también, la toma de decisiones que Jorge elucubra en ese espacio, *“ser el anti Raúl”*.

Por un agujero de la puerta lo espiamos, pensando, pensándose, eligiendo las palabras para contar su decisión, casi como en la vida misma. El espacio se ve grande y antiguo pero parece contenerlo.

Aún no salió de allí. De ese refugio, de ese ensayo, de esa decisión.

V. HABITACIÓN DE RECUERDOS



Una puerta que se abre y da lugar a una habitación con un placard abierto, ropa colorida colgada, una mesa de luz y un portarretrato con una foto en blanco y negro. La actriz entra al espacio, lo observa y mira los vestidos que se encuentran allí, elige uno que parece portar recuerdos, olores, como todo el lugar, *“el lugar del acontecimiento del ácido”*.

Una caja pequeña se halla guardada en el ropero, la actriz la encuentra y comienza a ver que hay dentro: fotos viejas, fotos que siguen trayendo recuerdos, que siguen trayendo personas y las desparrama en la cama como en el acto final de Raúl. El espacio parece estar repleto de otros espacios, parece que todo está intacto como quien lo dejó la última vez que estuvo allí.

La cámara nos lleva a otro espacio, un pasillo y la actriz que está de espaldas, recorre ese lugar, girando hacia la cámara para darle lugar a la voz de Clotilde. Sin embargo, parece escapar de algo, (o de su cuerpo), hasta que vuelve de nuevo a esa habitación donde la siguen habitando los recuerdos sin poder salirse por completo.

VI. ROPERO INFIERNO



En esta escena el espacio escénico es el ropero de la actriz. Ella se encuentra dentro del mismo y ahí se desarrolla toda la escena. En un primer momento no se puede distinguir donde está, pero se puede percibir un lugar íntimo, pequeño y en penumbras iluminado por el fuego de un encendedor antiguo manipulado por la actriz, que será su luz en este inicio.

La actriz cuenta un secreto, un secreto de su familia en un escondite perfecto. Finalmente se asoma por la puerta del ropero y su cara se ilumina por completo con la luz que entra del exterior, ampliándose a tonalidades blancas en el espacio. Ella mira a su alrededor intentando no ser vista, que nadie más escuche lo que tiene para decir, pero que de todas formas no debe quedar guardado en el ropero: *“Cristina es hija de Frondizi”*. Toda la escena no se dice, sino que se susurra en una tensa intimidad.

Conmovida vuelve a su refugio y cierra las puertas del armario donde el encendedor vuelve a prenderse para dar fin a la escena. De pronto vienen imágenes que siguen componiendo ese universo, una mano en el suelo, el encendedor tirado y apagado, un piso de madera y la cara de la actriz que aparece como una figura fondo, desdibujada, como Cristina. Apagón.

SENTIDO DEL ESPACIO / CAMPOS DEL ESPACIO

Examinar cuidadosamente este lugar, hacerlo su hogar.
(Schechner 1987, p. 31)

Los espacios elegidos en este proyecto de producción audiovisual son los reales, propios de las actrices y del actor, son sus hogares, espacios cotidianos para ellxs y no convencionales para el teatro clásico. Esta decisión de ir a este tipo de espacio puede, de algún modo, contener algo de la visión ambientalista del espacio.

I- BAÑO SULFÚRICO

Esta escena está montada en un baño, frente al espejo. Vestida solo con una bata, en su baño frente al espejo, la actriz, mientras se lava la cara y se maquilla, relata el trágico suceso en donde Raúl arroja ácido sulfúrico en la cara de Clotilde, su madre.

En vísperas de un amanecer, en el baño, lugar donde uno se reconoce, donde se observa, un espacio de intimidad donde uno se percibe para prepararse y salir al mundo.

Con esas acciones la actriz elige relatar cómo fue desfigurado el rostro de su madre. Lavándose la cara, maquillándose, tapando las imperfecciones para mostrarse lo más bella posible. Hay un ejercicio interesante en el aprovechamiento del elemento espejo en la escena, por lo que significa para el reconocimiento de una persona. Incluso las capas de imágenes que devuelve ese espejo se verían multiplicadas: la joven que ve la imagen de ella espejada, la actriz que se mira al espejo para representar al personaje, el personaje frente al espejo que busca reconocerse en su desfiguración. Lo que queremos decir es que la distorsión del real está operando desde el vamos, dado que frente al espejo nadie jamás podrá verse como es en verdad, y esa idea de algún modo gobierna la escena en su totalidad.

II- HABITACIÓN CON PAREDES NEGRAS

En esta escena se presenta una pluralidad de voces y se divide en dos fragmentos. En principio, se relata el suicidio de Raúl, en su propia habitación. Mientras la actriz hace una cámara subjetiva, relata los sucesos en tercera persona, como distanciándose de la escena. Se observa una habitación oscura, cerrada a la luz del día, que guarda lo más doloroso de la trama familiar. Se oye un disparo.

Luego, al lado de la celosía cerrada y la ventana abierta, la actriz asume la voz de Jorge, mientras relata la tortuosa relación de sus padres hasta llegar al trágico suceso.

La cámara se traslada afuera mientras en voz de Jorge nos muestra, atrapada por las rendijas rotas de la celosía, su caída en el alcoholismo luego de este suceso. El encierro domina la escena y se metaforiza precisamente en el funcionamiento de la celosía en el espacio de la actriz. Como quien hace preguntas al espacio, tal como postula R. Schechner, la actriz se conecta con su habitación para responder, dando su testimonio, como quien repasa la escena del crimen y detalla cómo ha quedado todo en el espacio.

III- CARA DE OTROS

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es lo único que necesita para realizar un acto teatral. (Brook, en Szuchmacher, 2015)

La escena propone una oscuridad que nubla el espacio exterior, aun así, esa oscuridad puede ser tomada como un efecto sobre el espacio que no se quiere develar. El negro total del fondo se torna corpóreo, como una prolongación de la figura, es decir del rostro de la actriz. Una figura fondo que propone la corporeización del espacio y al mismo tiempo la descorporeización de la actriz. Ambas acciones son posibles de convivir, dado que integran un mismo fin, el de confundir, alterar y marear al ojo que mira.

Al mismo tiempo, este primer momento de fondo negro, nos hace preguntar sobre el principio de continuidad de la figura, del rostro centrado en la imagen. Este principio se ve saturado por el valor negro que nos impide seguir algún patrón en nuestra percepción

visual. Esta escena reúne tres momentos. En el primero, la actriz relata una carta que Raúl envía a Clotilde para hacer las paces, sin odios y con amor por el bien de sus hijos. En el segundo, la cámara toma la cara de la actriz dada vuelta, como mostrándonos el mundo del revés. Luego, asume la voz de Clotilde en un tono seguro, sincero y risueño, como burlándose de la carta de Raúl. Para finalizar, un relato de Jorge donde las imágenes esfumadas y superpuestas nos muestran a alguien perturbado que nunca pudo escapar de la disputa de sus padres.

IV- BAÑERA DECISIÓN

“El traje de la desnudez en el espacio real”, si tomamos las palabras de R. Schechner respecto a la acción de cambio que implica desnudarse en la escena. Un cambio notable que expande aún más el contacto con el espacio. Todo se transforma en un ambiente a merced del cuerpo. El baño contiene una bañera. La bañera contiene agua. El agua contiene al cuerpo del actor. El actor está contenido en sus emociones. Ese círculo que entrelaza todos estos elementos está en un continuo, como en un vaivén.

El espacio baño, parece el ambiente perfecto para ensayar una confesión, para desenmascarar, revelar, mostrar con el aullido del cuerpo lo que vibra en el interior. Los sentidos en el agua se modifican, porque no es ese nuestro medio natural. La “cabeza psíquica” reacciona también a este medio acuático. La acción de inmersión en la bañera otorga un viaje introspectivo que parece resultar de un profundo sentido del espacio proveniente de la comunicación y la apropiación del mismo. El espacio adquiere el carácter de “vivo” como extensión del cuerpo del actor, que exhibe la “introspección de la geografía exterior.” (Schechner 1987, p. 70)

V- HABITACIÓN DE RECUERDOS

En esta escena la actriz toma un espacio íntimo como es su habitación, lugar donde se guardan los recuerdos. Lugar también donde Raúl se suicida envuelto en “*caireles y sedas*”. La actriz relata los sucesos en la habitación mientras ordena ropa y mira fotos familiares. Se plantea un recorrido, un paseo por la habitación. El paseo por la memoria de la mano de

las fotografías y la ropa. Aquí se multiplica el espacio de manera metafórica, como una muñeca rusa, el espacio va desde el exterior hacia el interior del cuerpo de la actriz, pasando cuidadosamente por la mente que alberga una sucesión de recuerdos. Entonces cada fotografía observada por la actriz punza el cuerpo y dispara la memoria como espacio cuerpo encadenada al espacio material. Lo mismo sucede con la ropa que huele, los sentidos se amplifican y repercuten en el espacio memoria.

VI- ROPERO INFIERNO

En este caso, la actriz, el espacio ropero, y el objeto encendedor conforman una tríada armónica funcional. Una instrucción de R. Schechner para la concepción ambientalista tiene que ver precisamente con que las partes del espacio elegido deberán ser funcionales, incluso al texto. Cada pieza del ambiente opera de manera retroalimentativa en función del texto. El ropero compacta el cuerpo de la actriz y restringe sus posibilidades de movimiento, incluso la llevan a susurrar el texto, motivada por la revelación de un gran secreto. El achicamiento que provoca este espacio exterior provoca limitaciones al habitarlo que sacuden y desencajan al cuerpo en su interior. Envuelta por ese pequeño cuadrilátero, la actriz conforma una parte más de él, es su contenido. El objeto encendedor que la actriz porta para iluminarse es tan funcional, no solo por su utilitarismo y simbolismo respecto de la trama de la obra, sino además por su función de terminar de dar sentido al infierno que significa el ambiente habitado. Este ambiente devenido en infierno es vivido por una actriz que permanece casi inmóvil, como en actitud de reposo ante el vivo infierno, como alega R. Schechner encontrar el espacio le implique: “[q]uizás quedándose quieto dentro de él, como en los espacios de algunas catedrales.” (Schechner 1987, p. 18)

CONSIDERACIONES FINALES

En función de los espacios utilizados para el montaje de cada escena, la concepción del director teatral R. Szuchmacher de *espacio eficaz* (2015) parece hacer un aporte a los fines de la percepción de las mismas. Según el director: “una de las virtudes de los grandes directores

teatrales es generar la ilusión de que ese espacio en el que se desarrolla el espectáculo es único y original, que no existía antes de ese momento y que dejará de existir luego de esa función". (Szuchmacher, 2015, p. 38)

En ese sentido, los espacios escogidos parecen ideales para la reconstrucción de una ausencia, como el título de la obra promete, dado que guardan el trabajo de lxs actores en soledad, confinadxs en sus espacios propios, personales, tratando de construir algo dramáticamente, partiendo de la ausencia real de otrxs cuerpos, otrxs actores y espectadores. Tal limitante ofrece un proceso y una producción final, que es la posible, en medio del contexto pandémico, pero que aquí funciona con una eficacia importante.

Antes de este montaje los espacios escogidos seguramente no habían sido pensados, habitados bajo esta especial forma a partir de la dirección escénica propuesta. Es decir que empiezan a existir, dramáticamente para la escena ahora. Lo que nos invita a inferir que gran parte del proceso de puesta en escena se ha detenido en ese habitar especial del propio espacio para establecer conexiones de tipo biográficas. En los hogares se guarda la vida, la vida íntima, y lo que allí, en verdad sucede, no suele ser expuesto para el exterior.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2010) *El espacio biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Barón Biza, J. (1998) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Ed. Simurg.
- (2010) *La autobiografía como forma literaria. Proyecto Barón Biza. Descendencia y caída*. Conferencia. Ed. Recovecos. Córdoba. Argentina.
- Brook, P. (2000) *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Lehmann, H-T. (2013) *Teatro posdramático*. Traducción coordinada por el Cendeac.
- Marull, G. (2017) Monólogos. Páginas. Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa. Colección Papeles teatrales. "Reconstrucción de una ausencia". Editorial Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba.
- Ferrari, D., Roa, M. (2020) "Reconstrucción de una ausencia" Pieza audiovisual, Facultad de Arte, UNICEN. Tandil, pcia. de Buenos Aires.
- Schechner, R. (1987) *El teatro ambientalista*. Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. México D. F.: Arbol Editorial.
- Szuchmacher, R. (2015) *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.