



El taller en escena. Dos experiencias formativas sobre diseño escénico en la 3° y 4° Bienal Nacional de Diseño UBA

The workshop on stage. Two training experiences on stage design at the 3rd and 4th National Design Biennial UBA

MAURO GERMÁN SUÁREZ TORRICO

Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) / Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Argentina de la Empresa (FADI-UADE)

mauro.suarez@fadu.uba.ar

Recibido: 9 de mayo de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

Resumen:

El siguiente trabajo presenta dos casos de formación en escenografía que sucedieron en el marco de la 3° y 4° Bienal Nacional de Diseño en la UBA. Trataremos no sólo el enfoque y el marco teórico que guiara las experiencias, sino también aquellas definiciones metodológicas y las propuestas implementadas para los dos laboratorios que aquí se relatan: Ficciones Espaciales y Habitar la Escena. Cerca de cien participantes tuvieron una aproximación inicial en el campo del diseño escénico a través de dos jornadas intensivas, abiertas y gratuitas en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Ambas experiencias priorizaron la construcción de una urdimbre interdisciplinar –convocando en una misma práctica a las siete carreras de grado que ofrece la Facultad– para hacer y pensar bajo formato de laboratorio en la experimentación del diseño escénico y el montaje de una pieza teatral a través de todos los soportes que la contiene.

Palabras clave: escenografía, workshop, diseño escénico, taller de arquitectura, laboratorio.

Abstract:

The following work presents two cases of scenography training that took place within the framework of the 3rd and 4th National Design Biennial at the University of Buenos Aires. We will treat not only the approach and the theoretical framework that will guide the experiences, but also those methodological definitions and the proposals implemented for the two laboratories that are related here: 'Ficciones Espaciales' and

‘Habitar la Escena’. About one hundred participants had an initial approach in the field of stage design through two intensive, open and free days at the UBA's Faculty of Architecture, Design and Urbanism. Both experiences prioritized the construction of an interdisciplinary warp - calling in the same practice to the seven undergraduate degrees offered by the Faculty - to make and think under laboratory format in the experimentation of stage design and the assembly of a theatrical piece through all the supports that it contains.

Keywords: set design, workshop, stage design, classroom space, laboratory.



1. Introducción



Figura 1. Registro de Julieta Ruiz Díaz. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

Existen pocas oportunidades para pensar en el diseño del espacio escénico como argumento de un ejercicio proyectual en el seno de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA), más allá de aquellos casos específicos que nutren la formación de los futuros diseñadores de Imagen y Sonido en relación al set y montaje para el trabajo audiovisual. Valoramos espacios como la Bienal Nacional de Diseño FADU-UBA (BNDU) que resulta ser siempre un

marco excepcional para la implementación de propuestas de trabajo creativo, multidisciplinario y por fuera del perímetro recorrido en lo académico de cada carrera. La BNDU es un evento que reúne una serie de actividades que suceden a lo largo de cinco días con sitio en la FADU-UBA: workshops, lecturas, exposiciones, charlas, festivales, presentaciones, shows y desfiles, configuran una constelación de prácticas en torno del diseño que permite a la comunidad académica como al público en general —es importante destacar aquí que todas las actividades son abiertas y gratuitas— aproximarse a una serie de eventos que se suceden en esos días con mucho intercambio y generosidad de parte de toda la comunidad que participa desde distintos lugares.

Como usina de actividades, encuentros y múltiples prácticas, los dos workshops que aquí se presentan y que formaron parte de las ediciones 3 y 4 de la BNDU encontraron en este marco posibilidades para abrir búsquedas sobre sus propios intereses a la vez de apoyarse en un contexto propicio para dialogar junto a las experiencias de los participantes. Tanto Ficciones Espaciales (FE) como Habitar la Escena (HE) supieron ser antes que todo sitio común y lugar para un hacer de las distintas disciplinas proyectuales: diseñar se volvió verbo matriz y acto colectivo y creativo.¹ “Solo aprendemos haciendo. Hay una diferencia gigantesca entre los proyectos que imaginamos realizar o planeamos hacer y los que realmente llevamos a cabo.” (Nachmanovitch, 2014, p. 85)

En ambos espacios se propuso incorporar una práctica que no es abordada de manera cotidiana y con continuidad en el tiempo en la FADU-UBA: la formación en escenografía. El tema que reunió a los participantes fue entonces el ejercicio de diseño del espacio escénico en relación a un texto dramático como excusa inicial, considerando lo escenográfico como sitio que puede contener y alojar, entre otras cosas, el acontecimiento de una representación teatral. Entre otros, algunos de los objetivos perseguidos en las jornadas de trabajo fueron: aproximar al participante a los temas generales del teatro como fenómeno cultural y estético; introducir al participante a los problemas específicos de la escena y del diseño escénico; definir, abordar y pensar la escenografía como metodología de diseño; intervenir, transformar y convertir el espacio dado —espacio taller— en espacio soporte de la escena —espacio escenario—; diseñar y montar una propuesta escenográfica a partir de un texto dramático; trabajar conjuntamente con actores en el proceso de diseño del espacio escénico.

En el tiempo de trabajo compartido se transitaron contenidos que motivaron reflexiones necesarias para el abordaje del problema del diseño escénico. Así fue que de manera progresiva se recorrieron temas que hacían a lo general del teatro como hecho cultural y estético, de allí a reconocer los espacios en el teatro destacando el encuentro fundacional de actor-espectador, abordando luego lo escenográfico y su particular modo

¹ El Workshop Ficciones Espaciales tuvo lugar en la 3° BNDU en 2017 en la FADU-UBA, su idea, diseño y coordinación estuvieron a cargo de Mauro German Suarez Torrico. El Workshop Habitar la Escena tuvo lugar en la 4° BNDU en 2019 en la FADU-UBA, su idea, diseño y coordinación estuvieron a cargo de Mauro German Suarez Torrico y Félix Padrón. La ponencia y manuscrito que aquí se presentan son de exclusiva autoría de quien escribe: Mauro German Suarez Torrico.

de alojar un mundo para finalmente llegar a los signos de la escena a partir del cuerpo del actor y de otras definiciones que hacen a lo material y lo objetual, entre ellas la luz. Veremos más adelante que una diferencia sustancial entre FE y HE fue que en el primer laboratorio se decidió trabajar con actores en el proceso de diseño escénico, mientras que en el segundo este rol sería asumido con libertad y deseo por los propios participantes.

Para entender el enfoque metodológico que sostuvo ambos laboratorios, podríamos elaborar de forma sintética el siguiente esquema:

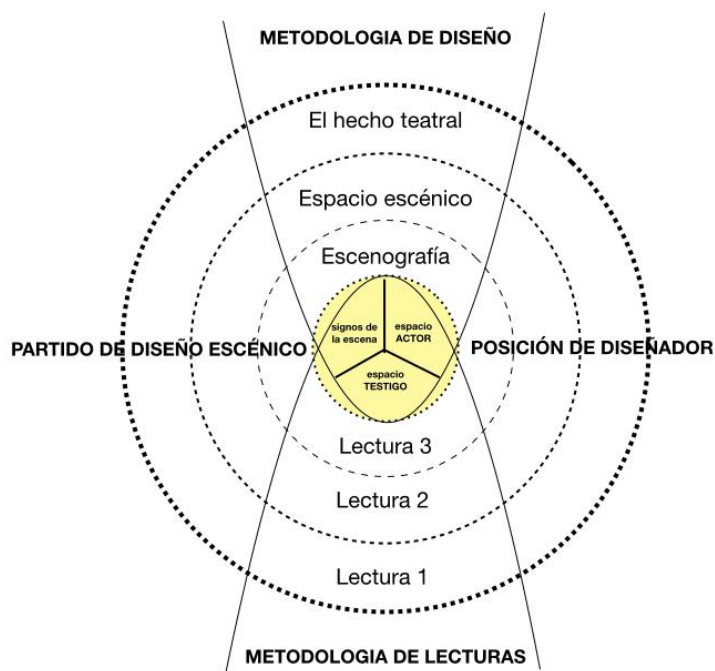


Figura 2. Metodología de aproximación en FE y HE. Diagrama de elaboración propia.

Abordaremos en las páginas siguientes los dos casos de formación en escenografía que sucedieron en el marco de la 3° y 4° BNDU desarrollando no sólo el enfoque y el marco teórico que guiara las experiencias, sino también aquellas definiciones metodológicas y las propuestas implementadas para los dos laboratorios que aquí se relatan: Ficciones Espaciales y Habitar la Escena.

2. Escenografía y espacio escénico en el hecho teatral

“El hombre tuvo - ¿cuándo, dónde? -, un pedido, una demanda de escenario. Su necesidad existencial de ser y ejercerse, de ser el Otro para ser Él mismo, de convocar al encuentro y ser, a su vez, convocado, de decir y ser dicho, de explícitamente ser nombrado...es, en definitiva, necesidad-demanda de escenario.” (Breyer, 2005, p. 19)

Peter Brook nos dice que sólo hace falta un individuo caminando por un espacio vacío y un tercero observándolo para realizar un acto teatral: un actor hace, y el espectador observa (Brook, 2003, p. 5). Por su parte, Gastón Breyer reivindica el valor de quién mira como eje del hecho teatral: es quién observa –el espectador– el que le otorga

sentido al hacer del actor (Breyer, 1968, p. 15). Más allá de estas apreciaciones, ambos hacedores e investigadores de la escena han reconocido de distinta forma el valor del espacio escénico como territorio necesario del acontecer teatral: aquél sitio, recinto para el ritual por excelencia, es un universo propio donde el hombre, desde el principio de los tiempos, se ha pensado y se ha contado historias para entenderse en el mundo.

El rito del teatro se funda en la condición a priori del pacto escénico que acuerdan actor y espectador: en la escena tomará lugar una re-presentación en la que los actores conducirán un drama y narrarán a través del instrumento de sus cuerpos una historia, haciendo lo necesario para evocar significados, poesía, construirán otro tiempo si fuera necesario, trasgredirán espacios, leyes de la física, el límite claro del sueño y de la vigilia en algunos casos; y el espectador en su observación atenta participará del rito asumiendo la verdad-mentira de todo el asunto re-presentado para conformar el hecho teatral. El actor mentirá con verdad y el espectador creerá en esa mentira mientras dure el acontecimiento. Se mentirá, en cualquier caso, para decir la verdad. (Zatonyi, 2002, p. 65)

Es en este entendimiento del pacto escénico donde el lugar escenario y escenografía cobran trascendencia dado que se conforma, por un lado, en aquél sitio contenedor de la historia, de la mostración escénica; y por el otro, en la construcción del espacio otro dispuesto, espacio en el espacio: allí sucederá todo y se materializará la demanda del actor y del espectador. “La misión de la escenografía es doble: construir el lugar propio para la circundancia y circunstancia del texto; y definir el “frente de escenario”, rostro que mira al público y lo cuestiona y línea de encuentro entre dos demandas: demanda de espectador y demanda de escenario.” (Breyer, 2005, p. 19)

El teatro construye reflexión y drama en la posibilidad que otorga al hombre de pensar su existencia, y para ello fabrica el “área de veda”, sitio que reúne al yo-actor y al yo-espectador. Se inaugura de tal manera un área excepcional para el acontecer del hecho dramático, se señala un espacio donde ocurre esto, y no en otro sitio: en el área de veda el hombre juega y asume el compromiso del juego mismo y de sus reglas teatrales (Daulte, 2004, p. 3). De ahí la necesidad de delimitar espacio, de construir un sitio contenedor –material y físico, tangible–, de ubicar y situar miradas, la de los actores y aquellas pertenecientes a los espectadores testigos². Será este uno de los problemas teatrales que ha tenido solución diferente en la historia: la geometría de la sala y el encuentro actor-espectador en aquél espacio físico. Esta caja escénica que alojará la re-presentación en su área de veda, se vuelve soporte-escena constituyendo un sistema de posibilidades, funciones y usos, propios al teatro.

² Aunque no se corresponda la discusión con este escrito, es interesante dejar aquí planteado sin embargo el desplazamiento en la definición de quién observa en condición de espectador hacia la idea de un testigo, idea abrigada por las corrientes escénicas contemporáneas.



Figura 3. Registro de Julieta Ruiz Díaz. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

Podríamos pensar entonces en la escenografía como en la técnica y el saber para construir esa otra realidad que demanda el teatro, la re-presentación, la narración de la historia. La tarea del escenógrafo se vuelve real cuando materializa un tiempo, un mundo donde alojar al actor y al drama: su presencia física y material es impostergable.

Lo escenográfico configura una posibilidad entre tantas otras para ceder un mundo a la creación del actor y de la obra. Desde aquél sitio, y con todos estos elementos, es que se instrumenta la espacialidad hacia direcciones distintas, intencionadas: “El actor crea así el lugar escenográfico como localización geográfica dentro del lugar escénico. Aún más, el actor es actor porque se halla radicado en un lugar escénico, porque ha ingresado en el área de veda... y es actor mientras permanece en ese lugar.” (Breyer, 1968, p. 15) Dice Bartís acerca del oficio del actor: “Creo que el actor no ejecuta, sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona (...) El asistir a este ritual, a esta transformación, implica un verdadero movimiento de fracturas dentro del actor; es un toparse con ciertas zonas ‘oscuras’, es un toparse con la muerte, y por lo tanto, produce un temor casi metafísico.” (2003, p. 25-26)

El universo escénico quedará definido entonces por aquél pacto escénico consumado, por lo escenográfico como posibilidad de un espacio soporte para la historia y que habilita las leyes de un universo propio distinto al cotidiano, por el actor en su ubicación y uso de tal espacio, por la presencia del espectador como observador del drama, pero también por la convivencia y la permanencia simultánea de todos esos elementos en el

área de veda. Habrá una duración para la acción, para la re-presentación, duración que se extiende por igual al espacio y a la permanencia del cuerpo del actor y la mirada del espectador. Transcurrido ese tiempo, no hay más teatro. Aquí resido su alquimia, su pobreza, su potencia.

Para terminar, es importante considerar también el carácter artesanal que guarda la construcción del hecho escénico: el teatro conserva su forma con sentido de artesanía, de participación y de expresión cooperativa. Más que el logro de alguien, es el logro de una sumatoria de múltiples voluntades. Y en esta construcción colectiva encuentra voz la demanda de un riguroso método de trabajo. Método que tiene como objetivo final la conformación de la re-presentación escénica. Yoshi Oida, actor y maestro quien ha trabajado muchísimo tiempo junto a Peter Brook, relata en su libro 'El actor invisible' la rutina de preparación del espacio previo al trabajo de los actores en el escenario: son ellos quienes cuidadosamente y con suma rigurosidad limpian con trapos húmedos el extenso piso que conformará el área de veda, con paciencia, encontrando oportunidad para la concentración y la preparación física al tiempo que se desarrolla la tarea de limpieza. (Oida, 2015, p. 27)

Nos dice Mnouchkine: el teatro es un arte del presente (2007, p. 61). Es decir, un hecho que se constituye en el aquí y ahora, cuyos significados y sentidos cobran valor en el momento de su construcción, cuando existe, y se pierden momentos más tarde, cuando ha dejado de existir.

3. El taller en escena

En lo que sigue haremos una reconstrucción de los dos laboratorios en el intento de poner sobre la superficie lo que hizo trama en cada caso y la forma en la que se planteó el trabajo. Nos interesa destacar que fue condición común de los encuentros con los participantes aproximarse a los temas a partir de una propuesta de trabajo práctica, es decir, elaborar hipótesis en el plano de lo teórico y discutirlos, pero trasladarlas de manera inmediata al plano de lo hecho y de lo realizado. En este sentido, la dialéctica teoría-práctica adopta forma invertida y se parte desde interrogantes comunes que permitan, inmediatamente, transitar una praxis-teórica. Aquí se fortalece el concepto de laboratorio que se atribuye a aquello que permanece en condición temporal de experimento, de prueba y de ensayo. Este espíritu impregnó las jornadas de trabajo en ambos espacios formativos: no fue objetivo cerrar procesos, más al contrario, desplegarlos.

3.1 Ficciones Espaciales

La primera jornada condensa sus temas en relación a los dos ejes iniciales del laboratorio: la imagen y el espacio. A partir del meticuloso proceso de abordaje metodológico que plantea Gastón Breyer en 'La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico', se toma la premisa de los distintos niveles de lectura y sus grados de aproximación al texto autoral para proponer a los participantes relacionarse

con los materiales e ir construyendo acopios e informaciones varias que alimenten el posterior proceso de diseño.

Dice Breyer: “La lectura de un texto dramático puede hacerse en función de vectores de lectura u orientación. Distinguimos tres caminos: lectura llana, se trata de una aproximación al texto, ingenua, no profesional, de entretenimiento e información; lectura interpretativa, tiene un sentido lexicológico, de hermenéutica o crítica literaria; lectura de escenificación, está orientada hacia una puesta en escena, es profesional, técnica. Nos concierne la tercera. La planteamos en progresiva profundidad, lecturas cero, uno, dos y tres.” (2005, p. 182)

El objetivo de esta instancia es hurgar los textos y leerlos cuantas veces sea necesario para capturar impresiones, palabras, temas emergentes, rastros posibles a seguir para pensar en una posterior traducción al espacio a partir de la elaboración de dos elementos: la imagen 0 y la idea de fondo. Con este soporte poético se elaboran mapas, otros textos, dibujos, maquetas, todo aquel material que surja como consecuencia de un proceso relacional entre el texto y el proyectista, que se inicia a partir de la demanda del autor.³



Figura 4. Registro de Julieta Ruiz Díaz.. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

³ Para un desarrollo minucioso acerca de la metodología de diseño escenográfico, ver el Capítulo 8. Lectura III, de Gastón Breyer. *La escena presente*, p. 213. En él se extienden las ideas de cuatro tipos de demandas que el escenógrafo explicita para elaborar su programa de escenografía. A saber: demanda de autor, demanda de puesta, demanda de soporte y demanda de escenógrafo.

A una segunda instancia de trabajo se suma la participación activa de los actores convocados para esta tarea. Se incorpora luego a la agenda del escenógrafo la demanda de soporte: ¿cuál es el espacio disponible para alojar la obra? A partir de este interrogante los participantes realizan un relevamiento del espacio taller y de lo disponible para trabajar luego en el montaje: mesas, bancos, alturas, medidas; todo aquel dato espacial para el desarrollo del proyecto es considerado y debidamente registrado. Los actores y sus cuerpos colaboran en la indagación espacial, a partir de preguntas suscitadas en los participantes, pero también a partir de lo que resuena en sus cuerpos luego de los ensayos que han realizado y de todo aquello que reacciona con lo novedoso del espacio taller que ninguno conoce previamente.



Figura 5. Registro de Julieta Ruiz Díaz. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

A esta etapa de indagación –que parte de la demanda de texto y de la demanda de soporte– se le añade una tercera demanda que es la demanda de puesta. Se hace entrega a cada grupo de trabajo de un papel con indicaciones abiertas acerca de intereses particulares para pensar en una puesta. Como si de la intervención de un director se tratara, los participantes deben incorporar a las variables de diseño las premisas o voluntades formuladas por el puestista. Los actores nuevamente colaboran en este proceso: hay equipos conformados que discuten, intercambian, abordan un proceso desde todas sus aristas y la mayoría de las voces.

Este primer día de trabajo culmina con un anteproyecto aún por definir, pero que de todos modos contiene la convicción de aquello sobre lo que se quiere hablar a partir del texto, su definición espacial y unas cuantas primeras premisas que serán ensayadas en el segundo encuentro. Se organizan para ello en llevar materiales, en seguir conversando por afuera del marco del laboratorio para ganar tiempo hacia el segundo día que adivinan atareado.

El segundo y último encuentro comienza con una reunión general para poner en común lo hecho la jornada anterior. Intercambios de ideas, apuntes en discusión, notas sobre aquello que avanzaron o dudas respecto a eso que siguieron pensando. Este día se trabaja sobre el último eje propuesto para Ficciones Espaciales: el montaje. Los grupos recuperan los ensayos realizados la jornada previa y junto a los actores comienzan a transformar el espacio taller en espacio escenario a partir de la decisión de administrar dos sitios en tensión: el lugar que alojará al actor, y el lugar que alojará al espectador. A partir de estas decisiones que fundan el pacto escénico, se organiza la modesta construcción de la escenografía con los materiales y elementos disponibles. Es un momento de mucho goce y disfrute, de mucho intercambio.



Figura 6. Registro de Julieta Ruiz Díaz. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

Una vez conformados estos espacios procedemos a realizar un intercambio de lo hecho y a hacer ensayos generales para que todos opinen sobre las producciones. A raíz de este intercambio los montajes hacen modificaciones necesarias y ajustan temas para definir con claridad aspectos no considerados. Es el momento de la construcción del soporte escenográfico.

Tras unas horas el dispositivo está listo para ponerse en funcionamiento. Sólo hace falta un grupo de espectadores. Salen entonces los participantes a recorrer la facultad en busca de aquellos que deseen compartir desde su lugar el trabajo realizado en el workshop. Ingresan los invitados al taller, se posicionan, sospechan. Se disponen a esperar, aparecen las miradas testigo: es un circuito que recién entonces se ha cerrado.

3.2 Habitar la escena

329



Figura 7. Registro propio. Jornada de trabajo Habitar la Escena.

En Habitar la Escena el trabajo propuesto a los participantes se concibe desde la idea de un juego a desplegar. Nos interesa aquí la reflexión de Nachmanovitch: “En el juego manifestamos formas nuevas, interactivas, de relacionarnos con la gente, los animales, las cosas, las ideas, las imágenes, nosotros mismos. El juego vuela frente a las jerarquías sociales. Juntamos elementos que antes estaban separados. Nuestras acciones adoptan secuencias novedosas. Jugar es liberarnos de las restricciones arbitrarias y expandir nuestro campo de acción. Nuestro juego estimula la riqueza de respuesta y de flexibilidad de adaptación. Este es el valor evolutivo del juego...el hecho de que nos hace flexibles (...) El juego nos permite reordenar nuestras capacidades y nuestra identidad misma para poder usarlas en formas imprevistas.” (2014, p. 60)

Como en todo juego empezamos por reconocer el espacio para jugar, la *cancha*, por definir aquél territorio de alguna manera. En una primera jornada nos encontramos con el grupo de participantes para entender colectivamente el espacio de trabajo. Atravesamos una conversación e intercambio inicial sobre la posibilidad de la BNDU y específicamente sobre aquello que nos reúne como interés compartido: las artes escénicas. Abordamos conceptualizaciones en torno al teatro y al área de veda como sitio de exepción, les preguntamos a los participantes ¿qué es el espacio escénico? y

llegamos a la idea común de que la escena es una convención, un sitio en el que se mostrará algo en estado de presente y que un testigo asistirá a la expectación del evento. Introducimos desde aquí los elementos de la escena sobre los que iríamos a trabajar luego, los instrumentos de juego, *la bolsa con pelotas*: tiempo, espacio, texto, cuerpo y objeto.

Dice Daulte: “El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. ¿Pero de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero ojo: las reglas del juego pueden ser tales que no lo hagan aparecer como tal, sino como otra cosa. Pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuanto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo, menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego. Si el compromiso se radicaliza, el juego se vuelve temiblemente peligroso.” (2004, pp. 3-4)



Figura 8. Registro propio. Jornada de trabajo Habitar la Escena.

El paso siguiente de este juego consiste en trabajar a partir de ciertas reglas. Asumimos un texto como territorio de invitación y universo de imágenes, llevamos adelante una lectura inicial del mismo en un mecanismo que se enlaza en tres vectores: leemos-habituamos-percibimos. Recuperamos aquí nuevamente el procedimiento de Gastón Breyer y su método de lecturas para elaborar una mirada del material textual: lectura

literal, lectura contextual y lectura conceptual (2005). Cada una de estas lecturas, en su distinto nivel de profundidad, nos permite ir elaborando informes que se van acopiando sucesivamente y que nos aproximan a una mirada comprometida y abierta en relación al material.

El último de los pasos de este recorrido y tal vez el más importante consiste en jugar el juego. Aquél se sucede con algunos tiempos estratégicos que permitirán en todo caso el mejor juego posible. Lo primero que se invita a los equipos es a que tomen sitio en el espacio del taller, que definan una primera acción en relación a elegir el territorio y posicionar y delimitar la escena. Una vez definidos los espacios, el área de veda de cada equipo, probamos y jugamos con uno de los signos de la escena: la luz. A partir de tres cañones proyectores ensayamos la luz y su posibilidad narrativa en el espacio.

A la luz se le añaden una serie de materiales que preparamos previamente y que ponemos a disposición como una caja de herramientas, de texturas y de piezas, una paleta material que los equipos utilizan para materializar la idea de una cáscara sobre el límite del espacio que imaginan aloja la escena. Los propios roles que cada equipo ha constituido posibilita que aparezcan aquellos quienes desean poner el cuerpo a los espacios materializados. Una vez más, la maquina escénica está a punto de funcionar, solo resta ponerla en movimiento.



Figura 9. Registro propio. Jornada de trabajo Habitar la Escena.

4. Consideraciones finales

Resulta llamativo todo lo que puede ponerse en movimiento en un grupo de personas con la excusa correcta. Si la consigna es adecuada, todo puede construirse. Las breves pero intensas jornadas llevadas adelante en los dos laboratorios aquí presentados son buenos ejemplos de que lo teatral se hace de a muchos y se materializa siempre con el esfuerzo colectivo. Y nada puede ser más formativo que la experiencia vivencial del hacer. “El acontecimiento marca en la memoria un contorno, un gesto, una huella, un olor, una imagen.” (Brook, 2003, p. 163)

Nos hemos dado el permiso de indagar lo teatral, lo escénico, lo escenográfico con un grupo de personas con motivaciones y formaciones diferentes. Este chispazo inicial ha conducido a un tránsito cuyas evidencias aún hoy siguen haciendo sentido. Hemos jugado a lo escénico para poder tomar algunas decisiones en relación a su diseño proyectando una propuesta de montaje. Elevado y bienvenido desafío.

Los guiones previamente pautados para el desarrollo de las propuestas atribuyeron confianza para tomar decisiones de ajustes en el desarrollo de los mismos. Lo que en un principio iría a ser un ensamblaje de trabajo colectivo, terminó tomando formas reducidas, necesarias ellas para trabajar sobre preguntas de cada grupo sin aumentar los grados de conflicto y complejidad. Es necesario decir que este tipo de ensayos cobra sentido también cuando se re-produce en ámbitos ajenos a su propia naturaleza: el taller de arquitectura en un espacio que, cargado de acción, tiene otros tiempos y dinámicas que operan detrás del ejercicio de enseñar y aprender a proyectar. Deshabitarlo de esta naturaleza para transformarlo entonces en espacio escenario vuelve el asunto atractivamente desafiante. Por unas horas se hará extraño y pasará a revelarse de otra manera: texto-cuerpo-imagen-espacio y montaje. Todos estos fragmentos se han amalgamado en un cuerpo otro, acaso el único posible, espacio escénico, lugar habitado por actor y espectador.

En Mayo de 2020, en el marco del II Congreso Internacional de Escenografía a realizarse en la ciudad de Tandil, Provincia de Buenos Aires, se irían a presentar los resultados de un tercer laboratorio que trabajaría sobre premisas similares considerando la variable de un margen de tiempo mayor. Se estaban definiendo las tareas iniciales cuando nos sorprendió una Pandemia mundial. Como muchos, hemos visto frustrado este tercer laboratorio dadas las circunstancias complejas que atravesaron esta investigación en curso. Queda pendiente una tarea por concretar que seguro pronto encontrará el modo, mientras tanto se nos presenta este tiempo como la mejor oportunidad para sostener aun esas preguntas que nos siguen suscitando interés por responder: *¿qué es el espacio escénico?, ¿cuál es su materialidad y cómo se diseña?, ¿es posible pensar en la enseñanza de una metodología de aproximación al diseño escénico?*



Figura 10. Registro de Julieta Ruiz Díaz. Jornada de trabajo Ficciones Espaciales.

Bibliografía

- Bartís, R. (2003) *Cancha con niebla: teatro perdido*. Buenos Aires: Atuel.
- Breyer, G. (1968) *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro editor de américa latina.
- Breyer, G. (2005) *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Brook, P. (2003) *El espacio vacío*. México, D.F.: Octaedro editores.
- Daulte, J. (2004) *Juego y compromiso*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/355176844/Juego-y-Compromiso-de-Javier-Daulte>
- Mnouchkine, A. (2007) *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.
- Najmanovich, S. (2014) *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Oida, Y. (2015) *El actor invisible*. Barcelona, España: Alba editorial.
- Zatonyi, M. (2002) *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko.