

INNOVACIONES POÉTICAS EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS: S. M. DE TUCUMÁN (1967-1975)

Mauricio Tossi

(CONICET/UNRN – UNT)

El desarrollo del teatro moderno durante el siglo XX se caracterizó –entre otras múltiples cualidades– por los cuestionamientos, transformaciones e impugnaciones de las formas escénicas hegemónicas que fueron legitimadas durante los siglos XVII, XVIII y XIX en Europa Occidental.

En este sentido, la arquitectura del “teatro a la italiana” constituyó un caso paradigmático, pues –como indicaremos a lo largo de este artículo– tuvo determinadas implicancias escenotécnicas y estéticas que los artistas, bajo sus objetivos de progreso y/o rechazo a la tradición, buscaron resignificar.

Por consiguiente, nos proponemos indagar en los usos convencionales y/o prácticas innovadoras desplegadas por los agentes teatrales tucumanos a partir del espacio “a la italiana”, con el propósito de explicar y comprender algunas características de la modernización escénica local. Para lograr este objetivo, primero, seleccionamos –a partir del material fotográfico documentado– algunas puestas en escena, intentando describir y conceptualizar la “gramática” del espacio; segundo, determinamos ciertos núcleos semánticos de un texto dramático estratégico, con el fin de enunciar hipótesis heurísticas sobre los posibles ejes de lectura e interpretaciones que los escenógrafos desarrollaron, esto último, sin la intención de ahondar en otros ejes de teatralidad o de potencialidad literaria propios de dichas obras.

1. Las transformaciones vernáculas en la concepción del espacio escénico

Para el análisis de los “espacios escénicos”¹ consideramos dos aspectos generales: las características del edificio teatral y las relaciones entre el escenario y la sala, es decir, entre el ámbito de la ficción y el ámbito del espectador. Asimismo, teniendo en cuenta las distintas estrategias de estudio sobre las formas espaciales en el

¹ Siguiendo a Francisco Javier, entendemos por espacio escénico al “ámbito tridimensional donde transcurren las acciones de un espectáculo teatral protagonizadas por el actor” (1998:53).

teatro², optamos por tres conceptos operativos: a) el espacio diegético, b) el espacio escenográfico, c) el espacio lúdico.

Por espacio diegético entendemos, siguiendo a García Barrientos, al conjunto de lugares ficticios que intervienen o aparecen en la fábula o argumento (2003: 127), es decir, es el componente espacial manifestado en el contenido literario del texto dramático. A su vez, el espacio escenográfico (Bobes de Naves, 1987: 244) es producto del texto espectacular, o en otros términos, es el que se realiza en la escena mediante elementos visuales y acústicos estáticos (miméticos, simbólicos, gráficos) o dinámicos (dispositivos, objetos, sonidos), configurando lugares latentes o manifiestos, objetivos o subjetivos, metafóricos o metonímicos, etc. Por último, el espacio lúdico (Pavis, 2003: 174), entendido como aquel que se construye a partir de la relación entre los propios actores, o entre los espectadores e intérpretes, vale decir, son los múltiples ámbitos constituidos por la palabra, el *gestus* y la acción de los juegos actorales, por los vínculos corporales proxémicos (fijo/móvil, lejos/cerca) o por su labor kinésica.

Así, la articulación entre las formas diegética, escenográfica y lúdica nos permitirá comprender las transformaciones técnicas y las proyecciones semánticas del espacio escénico en Tucumán. En efecto, para avanzar en este objetivo, debemos partir de un reconocimiento histórico sobre los espacios teatrales locales.

Durante los años 1967-1975, la ciudad de San Miguel de Tucumán tuvo pocos edificios teatrales en relación con los niveles de creación alcanzados, los que a su vez carecían de condiciones y recursos óptimos para su funcionamiento, a saber: 1) Teatro San Martín, dependiente del Consejo Provincial de Difusión Cultural; 2) Teatro Alberdi, bajo la responsabilidad de la UNT –ambos con notable tradición en el campo cultural, pues, recordemos, se inauguraron en 1912–; 3) la sala de la Biblioteca Alberdi, también a cargo del Teatro Universitario; y, 4) la sala Guido Parpagnoli del grupo independiente Nuestro Teatro. A éstos se le suma, desde 1974, la sala oficial Orestes Caviglia. Además, cabe aclarar que si bien los edificios mencionados son los que atendían la totalidad de la producción teatral local, de manera circunstancial aparecieron ámbitos alternativos, por ejemplo: las salas del Cine Paravicini, de la Sociedad Sarmiento, del Colegio Nuestra Señora del Huerto, entre otros.

Desde una perspectiva estética e historiográfica, los edificios enumerados responden a las lógicas de funcionamiento del espacio “a la italiana”, aún

² Para el estudio de las escenografías como producciones textuales, hemos consultado: De la Torre (1998); Trastoy y Zayas de Lima (1997); Corvin (1997); De Toro (1989); Breyer (1968).

independientemente de sus notables diferencias arquitectónicas. En los casos del Teatro Alberdi y el Teatro San Martín la afirmación es evidente, pues el estilo de las construcciones así lo demuestran³. En las salas Guido Parpagnoli y Biblioteca Alberdi encontramos una organización espacial convencional que reproduce el fundamento de valor del teatro a la italiana, esto es: la separación –material y simbólica– entre el ámbito del espectador y del actor, fortaleciendo un presupuesto “ilusionista” sobre la escena. En este sentido, Anne Surgers señala:

La forma teatro *a la italiana* se fue elaborando lentamente a partir del siglo XV como expresión del pensamiento de los humanistas italianos. (...) Efectivamente, los grandes principios fundadores de este tipo de representación son los siguientes: un espectador móvil, mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener en la realidad. (2005: 61)

La configuración del escenario como “caja óptica”, basada en el uso de la “perspectiva” o de otros recursos de ilusión, funda una experiencia escénica frontal y empática, donde la mirada es ponderada, pues, recordemos, el “ojo del príncipe” –hoy llamado “palco oficial”– goza de privilegios sobre los grados de visibilidad. A partir de esta tendencia estética, la escena a la italiana es también valorada por sus connotaciones ideológicas, dado que reproduce distinciones sociales entre los espectadores según sus ubicaciones en dicho espacio (platea, balcón, “gallinero”). Entonces, el teatro a la italiana “(...) establece jerarquías dentro de la representación arquitectónica detallada y lo cerrado que lo caracteriza juega un rol político digno de destacar” (Lagarce, 2007: 138).

Considerando estas características, podemos inscribir a los edificios teatrales tucumanos dentro de las concepciones históricas descritas, aunque matizadas y reguladas por las permanentes experimentaciones, cuyos propósitos centrales fueron –entre otras búsquedas– innovar y contradecir aquella dominante tradición arquitectónica

³ El Teatro Alberdi cubre 3.260 metros cuadrados distribuidos en seis niveles, un sótano y cinco plantas. Su fachada exterior tiene rasgos que lo asocian al estilo académico francés con toques italianizantes por las balaustradas de los balcones. En su interior se encuentran mamposterías y estructuras metálicas, palcos volados, columnas con canelas y una sobria decoración barroca, características que lo acercan a los teatros líricos holandeses o ingleses del siglo XIX. Tiene una capacidad estimada en 780 espectadores. (Datos extraídos de fuentes oficiales de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Tucumán).

El Teatro San Martín es una obra que se define por su forma de herradura, propia del estilo italiano neoclásico, su edificación responde a las necesidades de la escena lírica y, por ello, logra una adecuada acústica, pero en detrimento de los grados de visibilidad. Su capacidad es de 800 butacas aproximadamente.

y artística. La puja entre dichas ideas y nociones sobre el espacio a la italiana deben estudiarse de manera progresiva y condicionada a las indagaciones poéticas o reglas de juego del campo teatral local.

De este modo, observamos un cambio en la estética de los espacios escénicos del período 1954-1966⁴ respecto de los montajes de la etapa que estudiamos, es decir, 1967-1976. Dicho cambio o evolución es uno de los procesos de modernización del teatro en la provincia, al que organizamos en tres momentos:

- a) la escenografía como decorado;
- b) la escenografía como recreación del texto dramático;
- c) la incipiente tendencia hacia una “dramaturgia del espacio”.

Durante los años de institucionalización del teatro en Tucumán (1878-1953) y, de modo residual en las siguientes fases históricas, encontramos el primer momento delimitado, es lo que Gastón Breyer denomina “escenografía exornativa”, pues implica:

(...) el tratamiento del factor visual-tectónico del escenario con un sentido simplemente decorativo, de exhibición, de lujo y ornamento. Es la típica escenografía o “decorado” del espectáculo de revista, el show o la comedia liviana. (1995:54)

Para corroborar e indagar en la utilización de este tipo de escenografía, proponemos observar los siguientes documentos visuales:



1- *El casamiento* (1959), Teatro Estable de la Provincia.

⁴ Para un estudio sobre esta fase histórica del teatro tucumano desde una perspectiva poética, véase: Tossi (2011).



2- *El abanico* (1959), Seminario de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.



3- *Las de Barranco* (1960), Teatro Estable de la Provincia.



4- *Un sombrero de paja de Italia* (1965), Teatro Estable de la Provincia.

A partir de este material visual (fotos nº 1, 2, 3 y 4) podemos inferir el uso del espacio escenográfico como “decorado”, vale decir, sin una función actancial precisa, en el que sólo se grafican ambientes o lugares para contextualizar la acción. En este tipo de construcción escénica sobresale la utilización del telón pintado, descriptivo o denotativo, como así también el empleo de dispositivos miméticos, con colores pardos, que actúan como signo “índice”, generalmente, al fortalecer la visión en perspectiva y al apelar al recurso del ciclorama⁵ para la ilusión de no contigüidad.

El segundo momento, es decir, la elaboración de escenografías recreativas de las unidades de sentido del texto dramático, se desarrolla de manera articulada con la concepción anterior, esto implica que no registramos un quiebre estético radical entre un momento y el otro, por el contrario, ambas formas poéticas conviven en el campo teatral local. Según la teoría de Breyer, esta segunda instancia puede ser definida como “escenografía funcional”, dice:

(...) se trata del enfoque escenográfico como sostén y explicitación del texto autoral. El escenógrafo “ilustra” en colores y formas las geografías que pide el autor procurando tan sólo “ambientar” un recinto que funcione para la correcta acción del actor y para ubicar, en el tiempo y el espacio, al espectador. Este tipo de escenografía es el corriente en el buen teatro de cámara; pero la escenografía queda limitada a una hábil y correcta “interpretación” gráfica del deseo del texto. (1995: 54)

⁵ Superficie cóncava situada al fondo del escenario, generalmente a gran altura, sobre la que se proyectan los efectos propios del cielo o del infinito; esto implica decir, es un recurso que resta inmediatez o proximidad a la relación espacio escénico-espectador, fortaleciendo así los aspectos ilusorios.

Esta mirada artístico-técnica respecto del espacio escénico es experimentada por diversos creadores en Tucumán, aunque muchas veces condicionados por la estructura a la italiana ya descrita y por los escasos medios de producción. Entonces, el espacio escenográfico “funcional” se presenta con distintas variantes.

De modo reduccionista, dicho tipo de escenografía implica una ilustración del eje temático de la obra, al establecer redundancias semánticas y al acotar las posibles líneas de lectura o de recepción del texto espectacular.

El montaje escenográfico de la obra *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, bajo la dirección de Boyce Díaz Ulloque y con la colaboración plástico-visual del arquitecto Eduardo Sacriste, constituye un ejemplo de esta variante.



5- *Panorama desde el puente* (1967), Teatro Universitario.

Obsérvese en la foto n° 5 la combinación desorganizada de elementos cotidianos (mesas, perchero, sillas) con recursos figurativos, esto último, principalmente

subordinado al imponente telón de fondo, con “perspectiva paralela”⁶, que grafica de manera directa la relación semántica entre el espacio escenográfico y el título de la obra.

Al mismo tiempo, las escenografías de tipo “funcional” pueden superar esta reducida visión estética para desarrollar –sin perder sus fundamentos en el texto dramático– eficaces procedimientos poéticos. En este sentido, debemos destacar los trabajos del arquitecto Alberto Lombana⁷ quien, durante los años que estudiamos, alcanza importantes niveles de reconocimiento por parte de la crítica teatral especializada y, a su vez, genera una sistematización del trabajo profesional del escenógrafo.



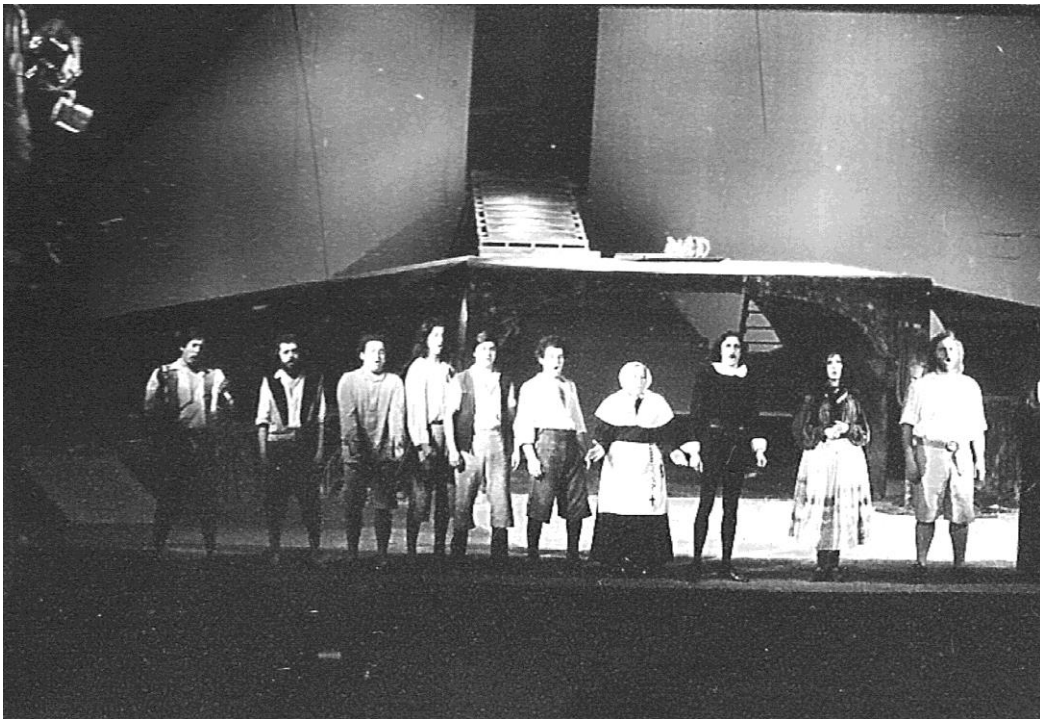
6- *Diálogos de carmelitas* (1966), Teatro Estable de la Provincia, escenografía A. Lombana.

⁶ Entendemos por “perspectiva paralela” a aquella que conserva en el escenario la dirección de los muros de la sala, permite la visión total del foro, es bidimensional y plana (Cfr. Bobes de Naves, 1987:253).

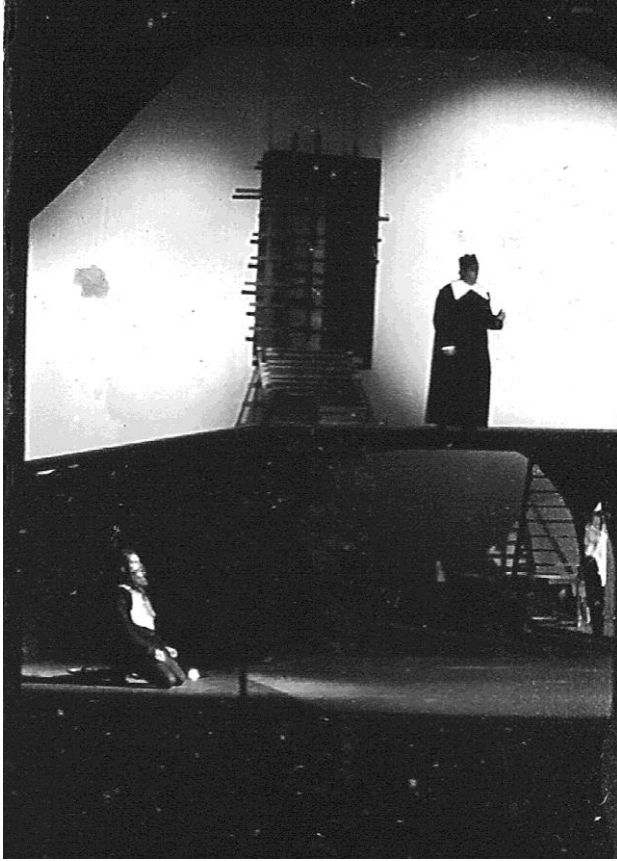
⁷ Alberto Lombana nació en Capital Federal en 1937. Ya radicado en la provincia se recibió de Arquitecto en la Universidad Nacional de Tucumán. Comenzó sus actividades como actor, iluminador y, luego, se especializó en escenografía, realizando decenas de montajes a partir del año 1959. (Cfr. Espinosa, 2006: 212).



7- Diálogos de carmelitas (1966).



8- El hombre de La Mancha (1973-74), Teatro Universitario, escenografía A. Lombana.



9- *El hombre de La Mancha* (1973-74)

En las puestas en escena de *Diálogos de carmelitas* y *El hombre de La Mancha*, bajo la dirección de Yirair Mossain y de Boyce Díaz Ulloque respectivamente, los trabajos escenográficos de Alberto Lombana develan los principios artísticos de la escenografía funcional, básicamente por su capacidad para ambientar y crear atmósferas operativas a los significados del texto autoral, pero desarrollados con mayor potencialidad abstracta, sin reduccionismos, con estructuras inmóviles caracterizadas por gradaciones y desniveles múltiples. Si bien los diseños configuran un “punto de fuga”, no hallamos una perspectiva paralela, sino “oblicua”⁸, evidenciada en el quiebre visual de las plataformas superiores y en la marcada concavidad del ciclorama. Estos espacios fijos contrastan con la libre movilidad de los numerosos cuerpos en el escenario, como así también construyen ámbitos parciales para la acción, los que se organizan desde una iluminación fragmentaria y con base en los claroscuros. A partir de estos recursos, las escenografías de Lombana sostienen y afianzan las metáforas

⁸ Entendemos por “perspectiva oblicua”, diferenciándola de la “perspectiva paralela” ya definida en una nota anterior, a aquella que se funda en el llamado “triángulo áureo”, es decir, un recurso visual que propone un giro de 45° en los diseños del foro, dejando ver no un paño en la pared sino un ángulo que genera un espacio tridimensional (Cfr. Bobes de Naves, 1987: 253).

dramatúrgicas, pero sin las denotaciones simplistas de la escenografía exornativa; por el contrario, sus propuestas generaron las innovaciones necesarias para que la escena tucumana abandonara las visiones decorativas o premodernas, y se desplazara hacia experimentaciones en las que el espacio –finalmente– colaborará activamente en la producción de sentido del relato.

El tercer momento de los cambios a nivel escenográfico en Tucumán tiene aires de familia con lo que Breyer denomina “escenografía fundante” (1995: 54), pues en este caso el artista a cargo realiza una hermenéutica de la obra en cuestión, interpreta el fondo y no la forma del texto dramático a partir de contenidos filosóficos, estructurales, comunicacionales, etc. Así, la hermenéutica del escenógrafo participa de los textos-tejidos que constituyen las secuencias escénicas, posibilitando una incipiente “dramaturgia del espacio”.

Marcos De Marinis (2005: 75-84) analiza estas renovaciones formales a partir de las múltiples variantes espaciales que el teatro moderno desarrolló en la relación espectáculo-espectador⁹; así, reconoce las transformaciones de los edificios a la italiana con el objetivo de propiciar disposiciones, dimensiones y juegos escénicos no ilusionistas, hasta apropiarse de ciertos avances técnicos y poéticos que le permitieron a los teatristas del siglo XX forjar una “dramaturgia del espacio”. Para ello, dice el citado autor, se buscó eliminar el telón, abolir la “cuarta pared”, adelantar y conectar el proscenio con el público mediante escalinatas o plataformas, entre otros medios. De los muchos resultados conseguidos por estas experimentaciones, hallamos dos aspectos centrales para nuestras reflexiones: primero, la valorización del espacio teatral como campo de experiencias y de relaciones entre el actor y el espectador; segundo, la posibilidad de convertir al espacio en un componente dramatúrgico. En relación con estas características, De Marinis agrega:

Hacer del espacio un elemento de la dramaturgia significa rechazar la idea de que éste constituye un dato a priori inmodificable desde el exterior de la puesta en escena, en suma un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos. Por el contrario, significa pensar que la dimensión espacial, escénico-arquitectónica de determinado espectáculo, forma parte constitutivamente del proceso creativo de ese espectáculo y que, por lo tanto se reorganiza cada vez “ex novo y ad hoc”, reduciendo al mínimo, y si es posible eliminando del todo, las constricciones preventivas. (2005: 77)

⁹ Para el desarrollo de este tema véase, por ejemplo, el estudio poético sobre el director teatral Edward Gordon Craig (Braun, 1992: 92-117).

En consecuencia, siguiendo estos postulados teóricos, analizaremos el tercer momento de renovación espacial en la escena tucumana, es decir, la fase de las “escenografías fundantes”. Esta innovación o modernización del teatro local fue desarrollada por escenógrafos tales como Ezequiel Linares, Alberto Lombana, Ernesto Dumit, entre otros. Por razones de economía argumentativa, desarrollaremos solo un caso testigo de los múltiples que confirman esta tendencia, nos referimos a la obra *Woyzeck*¹⁰.

Este texto teatral será abordado desde las estratégicas descritas anteriormente, vale decir, acotaremos nuestros comentarios a las reglas de juego espaciales de dicha puesta en escena, sin profundizar en otros sistemas significantes.

2. *Woyzeck* o el espacio subjetivado

El 10 de julio de 1970 el Teatro Universitario, bajo la dirección general de Boyce Díaz Ulloque, estrenó en la sala de la Biblioteca Alberdi la obra *Woyzeck*¹¹ de Büchner¹². Las actuaciones centrales estuvieron a cargo de Fernando Arce, Marina Bertelli, Claudio García Bes, Antonio Caro, Jorge Alves y Guillermo Tarcic. El reparto se completó con jóvenes actores y actrices, tales como Fabiana Naval, Carlos Peza, Guillermo Ernest, Raúl Villafañe y otros. La escenografía, vestuario e iluminación fueron responsabilidades del artista plástico Ezequiel Linares.

La obra fue publicitada mediante dos tópicos que, desde un punto de vista receptivo, dan cuenta del grado de legitimidad cultural pretendido: primero, *Woyzeck* fue presentada al público tucumano como el texto bisagra de la escena moderna internacional (*La Gaceta*, 11/04/1970); segundo, fue un espectáculo definido como “experimental” dadas las innovaciones formales a nivel escenotécnico propuestas por Linares (*La Gaceta*, 10/07/1970).

¹⁰ Para conocer y estudiar el desarrollo de otros casos escenográficos, como así también indagar en otras creaciones de los maestros Alberto Lombana y Ernesto Dumit, véase: Tossi (2011: 385-396).

¹¹ En algunos casos la obra es traducida como *Wozzeck*. Esto se debe, por un lado, a errores de interpretación en los manuscritos de Büchner, por el otro, a las confusiones que se establecen entre el texto dramático original y la adaptación que Albar Berg realizó para la ópera en 1925. Dado que la puesta en escena del Teatro Universitario en Tucumán utilizó la composición musical de Berg, el diario *La Gaceta* anunció la obra bajo ese malentendido. Nosotros utilizamos la traducción de Manfred Schönfeld para la editorial argentina Losange, en la que se publicó como *Woyzeck*.

¹² Georg Büchner (1813-1837) fue un escritor alemán que, por su exigua pero polémica producción intelectual se ha convertido en un mito del postromanticismo, principalmente, por su muerte prematura y por la apropiación que de sus obras han realizado los grupos teatrales de vanguardia.

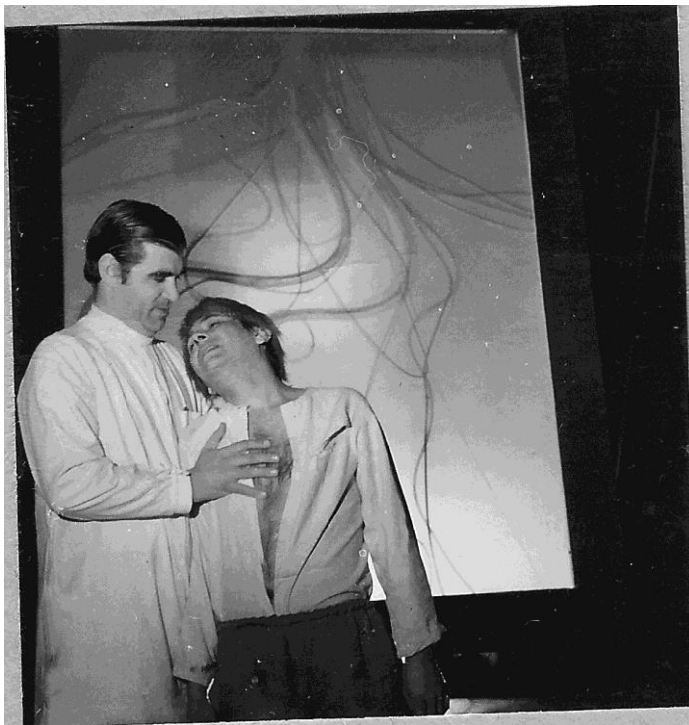
Respecto del primer tópico mencionado, en efecto, la crítica literaria reconoce en dicha obra importantes rupturas con las normas estético-sociales de su época, porque cronológicamente responde al romanticismo alemán pero, a su vez, expresa cierta “saciedad de la representación romántica” y un paso adelantado hacia el realismo (Oliva y Torres Monreal, 2005: 288). Así, la obra que estudiamos se inscribe, de modo paradójico, en un romanticismo remanente. Büchner escribió este texto en 1836, aunque llega a publicarse muchos años después, de manera puntual, en 1879; además, su primera puesta en escena data de 1913, en el contexto de resignificación y revalorización que el movimiento expresionista realizó de la poética del mencionado autor.

Woyzeck es una tragedia moderna, cuyo antihéroe se encuentra aturcido por voces de su propia conciencia, por discursos científicos que lo convierten en un simple objeto o, incluso, por la emergencia de un nuevo tiempo: veloz, inestable y maquinal. De este modo, el personaje Capitán describe al inquieto y perturbado Woyzeck diciendo: “Vas corriendo por el mundo como una navaja de afeitar abierta: uno se corta al tocarte. Vas corriendo como si tuvieses que afeitar a un regimiento de castrados...” (Büchner, 1953: 40). En suma, el personaje es considerado un “pobre diablo”, al que la soledad o la angustia –propia y ajena– lo transforman en metáfora de aquel que no puede preservarse del automatismo social, siendo el suicidio y el asesinato de su esposa, pruebas del mismo.

Por su marco de producción estética y por sus aires de familia con el romanticismo, el texto dramático –desde un punto de vista formal– no responde a la organización aristotélica tradicional, pues apela a la fragmentación y autonomía de sus escenas o situaciones, es decir, su estructura ficcional podría asociarse con lo que el expresionismo denominará posteriormente *stationendrama* o “drama de estaciones”.

De este modo, el espacio diegético planteado se inscribe en una lógica fragmentaria o “a saltos”, caracterizado por la mutación persistente de los lugares estipulados para los veintiséis cuadros del texto original. La variación de los ámbitos tiene a su vez otro rasgo particular: la alternancia entre espacios cerrados (habitación de María, cuartel, estudio del Doctor, casa del Capitán) y abiertos (campo raso, calle de la ciudad, baile, bosque), un dato estructural que, por un lado, da cuenta de los desafíos escénicos para su representación y, por otro, expresa la “velocidad interna” del relato (García Barrientos, 2003: 107), el que se logra por medio de elipsis, condensaciones e, incluso, vacíos textuales.

En consecuencia, estudiaremos a continuación qué espacio escenográfico propuso el montaje de Boyce Díaz Ulloque y de Ezequiel Linares en 1970. Para ello, nos basaremos en los documentos visuales hallados, intentando reconocer procedimientos o reglas de juego técnico-formales que develen la hermenéutica llevada a cabo por dichos creadores a partir del texto de Büchner; vale decir, intentaremos demostrar cómo en esta puesta en escena se desarrolló –de manera incipiente– una “escenografía fundante”, siguiendo el ya citado concepto de Breyer.



10- Woyzeck (1970), Teatro Universitario, escenografía E. Linares.



11- Woyzeck (1970)



12- Woyzeck (1970)

Desde un punto de vista morfológico, este espacio escenográfico aborda la caja óptica de la sala Biblioteca Alberdi con recursos no ilusionistas, a saber:

- plataformas usadas como base, con pendiente y desniveles marcados, además, con un falso subsuelo diseñado de manera circular e iluminado de abajo hacia arriba;
- dispositivos fijos, metálicos y resplandecientes ubicados en el foro, sin perspectiva, con funcionalidad actancial abierta, facilitando la configuración semántica de los múltiples lugares de la acción dramática, como así también generando distintas entradas y salidas de personajes que, hipotéticamente, contribuyen a la velocidad externa e interna del relato;
- dispositivos móviles, pictóricos y simbólicos, cuya composición es variada (telas o hierro luminoso), estableciéndose posibles juegos escénicos a partir de la relación actor-objeto;
- el “espacio lúdico” se construye por el vínculo proxémico entre los intérpretes y los mencionados dispositivos, por ejemplo, observable en los trazados físicos de los actores en función de las geometrías planteadas (foto nº 12), en el número de sujetos en escena y sus relaciones de cercanía o lejanía, o también en el cuerpo-solo o el cuerpo-doble según éste es reflejado por el espejo metálico, etc. Lo lúdico se configura además por la labor kinésica que se observa en las situaciones de grupo, es decir, en los *gestus* y movimientos estilizados, o en la tendencia hacia un “equilibrio extra-cotidiano” del actor, esto último, resultado de los desplazamientos por los dispositivos en pendiente, etc.

Tomando como base esta gramática del espacio escenográfico, nos aproximamos al trabajo hermenéutico que los creadores tucumanos idearon. En primer lugar, encontramos que la crítica periodística consagró esta experimentación escénica por su capacidad de innovación visual:

El espíritu de Büchner, que baña todo el teatro moderno, late en la puesta en escena elaborada por el Teatro Universitario. Sobre en la atmósfera conseguida a través de los aspectos formales, donde la escenografía y la iluminación de Ezequiel Linares y la música (original de Alban Berg) llegan a *oprimir con ferocidad*. Sobre este clima robusto que surge de lo visual, el director Díaz Ulloque no consiguió, sin embargo, construir una versión redonda. Porque en el aspecto interpretativo sus exigencias obtuvieron respuesta desigual. (*La Gaceta*, 12/07/1970. Las cursivas son nuestras).

No obstante el detrimento del trabajo actoral indicado, el cronista reconoce que el espacio escenográfico funda un universo poético autónomo, al que define en términos de “opresión feroz”, esto último, en correlato directo con determinados núcleos

semánticos del texto que analizamos. Entonces, en la citada apreciación, se devela –de manera embrionaria– cierta capacidad dramaturgica de la escenografía propuesta, pues le permite al espectador ejercer una lectura específica sobre este eje de teatralidad.

Para profundizar en estas ideas, debemos ensayar una hipótesis heurística sobre qué núcleos semánticos –específicamente– funcionaron como estructura discursiva de la citada morfología espacial. Así, creemos factible que los diseños escenográficos de Linares seleccionaron del texto autoral dos ideogramas: uno, la ilusión desacreditada de Woyzeck frente a su propia soledad o angustia, otro, la metáfora de los objetos celestiales (el sol y la luna) como catalizadores de fuerzas oscuras, incontrolables y contrastantes con la flaqueza humana.

En relación con el primer eje de lectura, encontramos en el texto dramático un anticuento que –mediante su efecto de negación– describe al personaje central, dice:

Había una vez un niño pobre y no tenía padre y no tenía madre, todo estaba muerto y no había nadie en el mundo. Todo estaba muerto y entonces fue y buscó día y noche. Y porque no había nadie en la Tierra, quiso ir al Cielo. Y la Luna lo miraba con tanto cariño. Y cuando finalmente llegó a la Luna, ésta no era más que un pedazo de madera podrida. Y entonces fue al Sol. Y cuando llegó al Sol, éste no era más que un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, no eran más que pequeños mosquitos dorados que estaban pegados allí, así como la urraca los pone sobre las acacias. Y cuando quiso volver a la Tierra, la Tierra era un jarrón volcado. Y el niño estaba muy solo, y se sentó y lloró, y todavía está sentado allí y está muy, muy solo. (Büchner, 1953: 58)

A partir la citada hipótesis heurística podemos inferir que Linares construye sus propuestas escenográficas desde la “transfiguración expresionista” (Innes, 1995: 68) de las citadas emociones del personaje, al materializar el desengaño –de una luna que sólo es “pedazo de madera podrida”– en un objeto no denotativo, pues lo convierte en algo artificioso y metálico (foto nº 11). Sin embargo, esa luna se transforma –en la escena del asesinato– en una alegoría del desasosiego, cuando la sensación de frío del metal se mezcla con el color y calor de la sangre, explicitándose el segundo ideograma antes mencionado:

Woyzeck:- ¿Tienes frío, María? Y sin embargo, ¡eres tan caliente! ¡Qué caliente tienes los labios! ¡Caliente, caliente aliento de puta! Y sin embargo, daría el cielo a cambio de besarlos otra vez... Cuando se está frío, uno ya no siente el frío. Ya el rocío de la mañana no te ha de helar.

María:- ¿Qué dices?

Woyzeck:- Nada. (Callan ambos).

María:- ¡Cuán roja nace la luna!

Woyzeck:- Como un hierro sangriento. (59-60)

En consecuencia, mediante los tópicos indicados, Linares lleva a cabo una “escenografía fundante” por su capacidad interpretativa y por su participación activa en la producción de sentido del relato escénico; un proceso creativo que se sostiene en la dialéctica forma-contenido y en la “actualización”¹³ como procedimiento estético. Estas cualidades se observan en la composición material de los elementos del diseño, los que son elaborados a partir de un “expresionismo subjetivo” (Dubatti, 2009: 126), pues se objetiva teatralmente el estado anímico del personaje protagónico y se muestran las huellas de un tiempo avasallador; un tiempo distante al del autor, cercano al del espectador, pero conectado uno y otro mediante un puente semántico: el de la angustia moderna o la “opresión feroz” del hombre ante sí mismo y ante su contexto, tal como lo define la citada crónica tucumana y, a su vez, tal como lo afirma el tejido sociopolítico de la provincia, al hallarse en plena etapa de revueltas sociales, observable en la permanente resistencia de las fracciones populares de 1970 (año del montaje), o en las luchas estudiantiles del “Tucumanazo” o, en suma, en la posibilidad de romper con la “opresión feroz” ejercida en los diversos ámbitos subjetivos y objetivos.

3. Ideas finales

El relevamiento o registro de salas teatrales en la ciudad de San Miguel de Tucumán durante el período 1967-1975 nos indujo al estudio de una forma poético-espacial dominante: la escena “a la italiana”. Así, en el marco de la consolidación de un “campo teatral de producción restringida” (Tossi, 2011), los agentes teatrales promovieron un nuevo proceso de modernización escénica, precisamente, fundado en las tensiones entre reproducción, experimentación o transformación de la arquitectura convencional antes mencionada.

Del estudio de casos, se observaron tres formas escenográficas con productividad artística, nos referimos a las escenografías: a) exornativas, b) funcionales y, c) fundante. El desarrollo de dichas formas poéticas fue correlativo con el surgimiento de una categoría socio-teatral específica, resultante de las lógicas de funcionamiento de un “campo” con reglas propias, aludimos al escenógrafo profesional,

¹³ La actualización es un modo de completar los lugares de indeterminación de un texto literario-teatral. De esta manera, la actualización se define por la percepción de objetividades materializadas en el proceso creativo, es un medio por el cual las cosas descritas aparecen con vivacidad, distinción y concreción al lector-espectador (Cfr. De Toro, 1992: 131).

aquí representado en las personas de Alberto Lombana, Ernesto Dumit, Ezequiel Linares y otros.

Al centralizar nuestro análisis en la tercera forma –la escenografía fundante–, hemos reconocido su cariz innovador y experimental. La visión espacial en el montaje de *Woyzeck* corroboró nuestra hipótesis sobre la relación hermenéutica establecida entre determinados núcleos semánticos del texto dramático y la singular mirada plástico-visual del escenógrafo. Así, argumentamos a favor de una incipiente tendencia hacia la “dramaturgia del espacio” por sus efectos de sentido, lo que implicó un renovador eje de teatralidad durante el período estudiado.

4. Bibliografía

- Bobes de Naves, M. del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus, Madrid.
- Braun, Edgar (1992). *El director y la escena*. Garlerna, Buenos Aires.
- Breyer, Gastón (1995). “Propuesta de taxonomía escénico-escenográfica”. En: Pellettieri, Osvaldo (Editor). *El teatro y los días*. Galerna, Buenos Aires.
- Büchner, George (1953). *Woyzeck*. Losange, Buenos Aires.
- Corvin, Michael (1997). “Contribuciones al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”. En: Bobes Naves, M. del C. (Compiladora). *Teoría de teatro*. Arco, Madrid.
- De la Torre, Guillermo (1998). “La escenografía comparada”. En: Pellettieri, Osvaldo (Director). *El teatro y su crítica*. Galerna/UBA, Buenos Aires.
- De Marinis, Marcos (2005). “El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX”. En: Pellettieri, Osvaldo (Editor). *Teatro, memoria y ficción*. Galerna, Buenos Aires.
- De Toro, Fernando (1989). “El espacio escénico y la integración del espectador como observador-participante”. En: Revista *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 3, n° 5. Espacio, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, Buenos Aires.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis, Madrid, 2003.
- Innes, Christopher (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de cultura económico, México.
- Javier, Francisco (1998). *El espacio escénico como sistema significativa*. Leviatán, Buenos Aires.
- Lagarce, Jean-Luc (2007). *Teatro y poder en occidente*. Atuel, Buenos Aires.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (2005). *Historia básica de las artes escénicas*. Cátedra, Madrid.
- Pavis, Patrice (2003). *Diccionario del teatro*. Paidós, Buenos Aires.
- Surgers, Anne (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Artes del sur, Buenos Aires.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. CBC, UBA, Buenos Aires.