



LA COMPOSICIÓN ESCENOGRÁFICA Y LA PRÁCTICA TEATRAL EN *ESPACIOS DE USO NO CONVENCIONAL*

Daniel Ducato

Universidad Federal de Minas Gerais Brasil - ducato333@gmail.com

Traducción del texto: Laura Costa Drigo¹

RESUMEN: El presente artículo se originó de mi disertación de maestría, la cual fue defendida en 2016, en la Universidad Federal de Ouro Preto - Minas Gerais (Brasil) - (MENDES, 2016). Serán presentados aquí, rasgos históricos acerca del desarrollo de la Escenografía Teatral occidental y algunas metodologías que son inherentes a la Composición Escenográfica desenvuelta a lo largo de la ocupación y cohabitación de *espacios de uso no convencional*. Este artículo involucra la escritura sobre la importancia de los espacios elegidos y sus significados característicos, además de tener la Composición Escenográfica no solo como un soporte sencillo, escenario, pura ilustración o representación, pero como elemento que interfiere y contribuye de manera significativa para la estimulación de la narrativa escénica.

PALABRAS CLAVE: Composición Escenográfica; *Espacios de uso no convencional*; Ocupación Escénica; Cohabitación Teatral

ABSTRACT: This article is the result of my master's dissertation defended in 2016, at the Federal University of Ouro Preto - Minas Gerais (Brazil) - (MENDES, 2016). Here we will present a brief historical overview on the development of the western Theater Scenography and some methodologies that are inherent to the Scenographic Composition developed during the occupation and cohabitation of *spaces of nonconventional use*. This article involves writing on the importance of the chosen spaces and their peculiar meanings, in addition to having the Scenographic Composition not as a simple support, background, mere illustration or representation, but as an element that interferes and contributes significantly to the dynamization of the scenic narrative.

KEYWORDS: Scenography Composition; *spaces of nonconventional use*; Scenic Occupation; Theatrical Cohabitation

¹ El texto original fue escrito en portugués. Para la mejor fluidez de la lectura, Laura Drigo hizo la traducción incluyendo las citas que están a lo largo del texto, donde ha puesto la debida indicación (traducción nuestra).

Tomamos como base de definición que composición es una organización, disposición, ordenación o reordenación de elementos, por veces con el objetivo de creación de mensajes visuales, tanto en el plano bidimensional, como también en el espacio.

Es a través de la manifestación visual de sus creaciones compositivas que el comunicador visual se expresa y consigue alcanzar un determinado público, conforme nos dice Donis A. Dondis (1997) en su estudio *Sintaxe da Linguagem Visual*:

[l]os resultados de las decisiones compositivas determinan los objetivos y el significado de la manifestación visual y tiene fuertes implicaciones en relación a lo que se percibe por el espectador. Y en esta etapa vital del proceso creativo que el comunicador visual ejerce el máximo control sobre su trabajo y tiene la mayor oportunidad de expresarse, en su plenitud, el estado de espíritu que la obra se destina a transmitir.²²

Los elementos formales (puntos, líneas, colores, texturas, formas dinámicas y otros), comprendidos de la misma manera por elementos de lenguaje visual son las bases para la creación de una composición, normalmente enfocados en esquemas que poseen particularidades bidimensionales, como la Pintura, el Grabado, el Diseño, las Artes Gráficas, etc. Sin embargo, esos elementos también participan de la constitución de los objetos artísticos, de las Esculturas, de las Arquitecturas, de las Escenografías, entre otros, cuando, en esos casos, son investigados a partir de su inserción en otro plano relativo a la profundidad, obteniendo su tridimensionalidad.

Una Composición Escenográfica en ese sentido, lidia con la articulación y distribución de elementos sobre el espacio escénico (con pensamientos distintos para cada una de las situaciones) a partir de un o algunos principios del lenguaje visual (equilibrio, armonía, proporción, patrón, ritmo, énfasis, entre otros). Una de sus finalidades es estructurar una puesta en escena y transmitir al espectador/experimentador la delineación de los lugares y ambientes presentes en un texto teatral o en un texto literario (para los casos de adaptaciones escénicas procedentes de ese recurso), cuando también puede transcurrir sin

²² Dondis A. (1997) *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes. p. 29 (Traducción nuestra)

necesidad de objetivación a través de *indicaciones escénicas* marcados por el dramaturgo o por el autor.

Seguramente durante mucho tiempo, la Composición Escenográfica estuvo a la disposición de los pintores escénicos, que buscaban retratar la realidad a través de la mimesis pictórica en el plano bidimensional, en paineles o biombos, que otorgaba al espacio una representación ilusoria.

En el período del Renacimiento la perspectiva pasa a ser comprendida como dispositivo de representación no solo con el sentido pictórico, bidimensional, sino también tridimensionalmente, en el campo arquitectónico. Aunque los espacios pictóricos y los rasgos tridimensionales contenían profundidad y movimiento (percibido a través de la dinámica visual de las formas), la representación del espacio se configuraba de manera generalizada estática.

Un paso notable para el pensamiento de la Composición Escenográfica atado a la tridimensionalidad y aun al estudio de iluminación escénica está conectado al cambio de paradigma evidenciado en el inicio del siglo XX. De esa manera, percibimos como se torna fundamental la teoría de Adolphe Appia para la formulación de una nueva Escenografía y otra manera de percepción espacial en el teatro, involucrada por una cuarta dimensión, la dimensión temporal (Rollemberg, 2008).

En sus estudios, presentes en su libro *L'oeuvre d'art vivant* (1921), al final del siglo XIX e inicio del XX, el arquitecto, escenógrafo y director suizo decide “reformular la *mise-en-scène*” para reconsiderar las dinámicas de acción escénica en relación al espacio construido, en detrimento de los procedimientos presentes en la tradicional estética realista que, hasta el momento, estaba en boga.

Influido por el concepto de Richard Wagner nombrado *Gesamtkunstwerk* (o de la colaboración igual en todas las artes, también nombrada de *obra artística total*) e influido también por Emile Jacques-Dalcroze y la dinámica del cuerpo vivo del actor conducido por la rítmica del arte musical, Appia formuló y desarrolló tridimensionalidades escénicas que, aplicadas a las particularidades de la luz, dialogaban con el cuerpo de actores/bailarines,

suprimiendo, de esa manera, el contrasentido que existía entre los biombos con pinturas realistas de fondo y los cuerpos vivos que escenificaban.

A pesar de Adolphe Appia no haber conseguido despojarse completamente de la perspectiva frontal de la caja escénica italiana (y posiblemente no era esa su intención), sus pensamientos fueron extremadamente significativos para la reflexión acerca de la estandarización en la cual el teatro se había puesto, denotando otras maneras de pensarse la composición de la escenografía a través de la tridimensionalidad espacial en el flujo con la dimensión temporal.

En este pensamiento sobre la realización de la escenografía junto a la particularidad de su inmersión en otras dimensiones, Patrice Pavis nos muestra que “la escenografía delimita de manera efectiva su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (a lo cual sería necesario añadir la dimensión temporal), y no más un arte pictórica de lienzo pintado, como el teatro se dio por satisfecho en ser hasta el naturalismo”.³

Similarmente a ese apunte, Doris Rollemberg Cruz, nos dice acerca de la escenografía contemporánea:

Contemporáneamente, la intervención de los actores en el espacio es un hecho y la ocupación espacial escenográfica, que se pasa en las escenas, adquiere un nuevo concepto de escenografía que dice respecto a la comprensión del área de actuación como un espacio que será proyectado en su tridimensionalidad. Se contrapone, hace más de un siglo, al escenario bidimensional, el lienzo pintado y plano del arte pictórica utilizada en las escenas hasta el Naturalismo del inicio del siglo XX.⁴

La autora aun menciona sobre la idea de *dispositivo escénico* como siendo otra terminología empleada contemporáneamente. Esa terminología también es utilizada por Lída Kosovski (2000) y por Pavis (2011) y “trae ya en si la integración de la tridimensionalidad del espacio con su variable temporal”⁵

³ Pavis, Patrice (2011) *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. p. 45 (Traducción nuestra)

⁴ Rollemberg, Doris Cruz. *A cenografia além do espaço e do tempo: O Teatro de dimensões adicionais*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Teatro) pp. 25-26 (Traducción nuestra)

⁵ Rollemberg, Doris Cruz. *A cenografia além do espaço e do tempo: O Teatro de dimensões adicionais...* op. cit. p. 26 (Traducción nuestra)

Con cierta proximidad a esos pensamientos, Miriam Abi Cohen en su disertación de maestría, nos asegura algunos aspectos de la escenografía vistos en el teatro contemporáneo, en lo que dice respecto a adaptación y transformación de espacios para el acontecimiento escénico. La investigadora nos dice:

Delante del desarrollo de la escenificación, la Escenografía no más es un elemento solamente ilustrativo, o decorativo, sino que se transforma en un dispositivo visual que logra presencia y participación en la comunicación en relación a los espectadores del argumento propuesto por el evento teatral, no apenas un lugar donde se pasa la acción, pero como la relación propuesta entre el texto, la acción y la recepción. En el contexto del Teatro Contemporáneo, la escenografía se presenta también como el arte de adaptar los espacios teatrales o no convencionales a los procesos desencadenados para la realización de un suceso teatral.⁶

Y para el escenógrafo Gianni Ratto, puede considerarse la Escenografía como algo construido en un espacio o incluso el propio espacio elegido. Ratto nos dice que “la Escenografía es el espacio elegido para que ocurra la puesta en escena a la cual queremos mirar. Por lo tanto, cuando se dice de escenografía, podremos comprender tanto lo que está contenido en un espacio como el propio espacio”.⁷

De esa manera, a partir de algunas definiciones contemporáneas con el término Escenografía y también de los apuntes que fueron hechos acerca de su desarrollo del plano bidimensional a la tridimensionalidad del espacio, percibimos que la Composición Escenográfica hereda un amplio repertorio de posibilidades a ser ajustada, desde el completo vacío, pasando por las proposiciones de pinturas de paineles, siendo posible transitar a través de propuestas simbolistas advenidas por el uso de la iluminación sobre la tridimensionalidad arquitectural, ser el propio espacio elegido para una puesta en escena con cada una de sus particularidades estructurales y simbólicas y aun, incluso, articularse a través de un vector híbrido compuesto por varios modos de operación.

⁶ Cohen, Myriam Aby (2007) *Cenografia Brasileira Século XXI: diálogos possíveis entre prática e o ensino*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). p. 26 (Traducción nuestra)

⁷ Ratto, Gianni (1999) *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC. p. 22 (Traducción nuestra)

PARTE DEL CONTEXTO DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

En el contexto contemporáneo existe una vasta amplitud de posibilidades para la articulación de la escena teatral y una ardua tarea para conseguirse delinear con exactitud todas estas manifestaciones escénicas. En esta lógica, Gerd Bornheim nos muestra que:

El período contemporáneo se destaca por una gran variedad de posibilidades y experiencias para el teatro (se considera un periodo rico) a la vez que es difícil encontrar en toda esa gama de posibilidades una unidad o forma, o aún establecer criterios básicos que permiten un entendimiento orgánico e individual del conjunto.⁸

Así, comprendemos que en el inicio del siglo XX, el teatro empieza a expresar la necesidad de nueva vida y nuevos rumbos, agrandando la variedad de experiencias vividas. Según Bornheim:

Empezaron a pulular las interpretaciones acerca del origen del teatro y se caminaba tras el arte que fuera lo más integral posible, que los elementos primarios del teatro alcanzasen seguir” a favor de una “nueva teatralización del teatro.”⁹

En este escenario surge la necesidad de “redescubrimiento” de los modelos que tienen una idea contraria a la aristotélica¹⁰, como el teatro oriental, los misterios medievales, el auto sacramental de Calderón, el teatro isabelino y Shakespeare, que influirán considerablemente directores y autores como Lorca, Claudel, Shehadé, T. Wilder, Beckett, Ionesco, Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artoud y otros.

Como consecuencia de la inconformidad acerca de la milenaria tiranía de la estética aristotélica, se nota el *dissolving view*, que según Bornheim, que se realiza cuando “la realidad empieza a disolverse, a desnudarse de su sustancialidad”.¹¹

⁸ Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva. p. 9 (Traducción nuestra)

⁹ Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara...* op. cit. p. 15.

¹⁰ Gerd Bornheim cita en su libro las principales características de la estética aristotélicas, que son: 1) Unidad de la acción; 2) Coherencia de los signos; 3) El principio de la imitación y la idea de que la acción dramática debe contener inicio, medio y fin; 4) La importancia de la intriga, de la peripecia y también del reconocimiento; 5) La comprensión del héroe trágico; 6) Favorecimiento de la catarse, o sea, el espectador como simple beneficiario del espectáculo teatral sin dimensión pedagógica; 7) La idea de que la comedia representa “hombres inferiores” (a lo contrario de lo que representan en la tragedia); 8) Independencia del texto en relación al espectáculo; 9) Tensión dramática, conflicto y progresión lineal de la acción. Se puede visitar las proposiciones anteriores en su totalidad de notas en Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara...* op. cit. p. 26

¹¹ Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara...* op. cit. p. 42

Expresándose a sí mismo y buscando sustituir las convenciones ya existentes por nuevas normas, el artista no más “imita” lo que es real, e inaugura, con esta conducta inusitada hasta el momento, una voraz y progresiva crítica a la milenaria tiranía estética aristotélica, que, con pasos aparentemente seguros, empieza a entrar en desilusión.¹²

En esta multitud de disoluciones percibimos, también, la exhaustiva necesidad de dejar de lado los ambientes especializados, a fin de encontrar el sentido para la realización de un espectáculo teatral en otros lugares y espacios.

Así, abandonados en salones dedicados al teatro que ya existen, usaremos un depósito o un almacén cualquiera, que restableceremos según los procedimientos que resultaron en la arquitectura de determinadas iglesias y lugares sagrados.¹³

Siguiendo esta línea de pensamiento Rogério Santos de Oliveira realiza un estudio acerca del “Teatro del Migrante”¹⁴ y nos aclara acerca de la “modificación del lugar en espacio escénico, a partir de la adaptación que en este lugar realiza su performance. La transformación ocurre a partir del encuentro entre dos realidades simbólicas, la del ambiente y la del creador”.¹⁵ Se refiere, por tanto, al hecho de migrar¹⁶ para otros lugares distintos de lo edificio teatral y transformarlos a través del suceso escénico.

¹² Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara...* op. cit.

¹³ Artaud, Antonin (2006) *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho; Revisão de tradução Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. p. 110 (Traducción nuestra)

¹⁴ Existe una sencilla distinción entre los estudios de Lidia Kosovski (que luego vamos a ver) y de Rogério Santos de Oliveira, necesariamente relacionado a los autores que cada uno de los investigadores sustenta sus investigaciones. Así, los estudios acerca del “Teatro del Migrante” de Oliveira (2005) parten de la reflexión de Milton Santos acerca del “migrante” (Santos, 2012, p. 327) y los cambios que se pasan con el espacio geográfico y con la cultura, por las acciones de ocupación de una determinada región. Y los estudios de Kosovski (2000) inician en la teoría hallada en Richard Schechner (1988) sobre la espacialización del lugar a través de las acciones que son ahí practicadas e similarmente en Michel de Certeau (2014), en lo que corresponde las nociones del espacio como un lugar practicado.

¹⁵ Oliveira, Rogério Santos de (2005) *O Espaço-Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). p. 18 (Traducción nuestra)

¹⁶ En nuestra disertación de maestría (Mendes, 2016) discutimos que el hecho de migrar también posee otra denotación para el teatro, para más allá del hecho de los artistas busquen sentido en su práctica teatral en otros espacios (por la Ocupación Escénica y también por la Cohabitación Teatral) en detrimento del uso de los edificios tradicionales. Este otro rasgo se refiere al flujo, a la itinerancia o al desplazamiento que están presentes en los espectáculos teatrales estudiados por nosotros. Junto a este estudio, disertamos acerca de las distintas Composiciones Escenográficas evidenciadas y creadas

Ya Luiz Carlos Garrocho habla acerca del “espacio encontrado”:

La escena contemporánea está demostrando un gran interés en la utilización de espacios no destinados anticipadamente como circuitos de exhibición y presentaciones artísticas. Entre dichos, enfocamos los “espacios encontrados”, referenciando a la expresión de la directora artística Ariane Mnouchkine (ODDEY, Alison y WHITE, Christine, 2008), cuando se busca definir un topos de la escenificación que dialoga con la materialidad del lugar, comprendido en su existencia concreta, independiente y anterior a la intencionalidad y a los códigos establecidos para la recepción.¹⁷

Para el autor, se pasan algunas diferenciaciones en el uso del “espacio encontrado”, pues existe un cuerpo base que será explorado sin la inserción de artificios constructivos de representación para la concepción escénica. Así, en esos casos no existen diseños o concepciones de imágenes escenográficas a priori. La composición espacial surge a través del uso directo de la arquitectura (a través del uso de sus planos, elevaciones y condicionantes estructurales), por objetos y muebles que normalmente ya se encuentran mientras se ocupa el ambiente y también por la presencia del actor (por sus cuerpos y a veces sugerida por la plasticidad formal de los figurines). Además, se nota la ausencia de un llamado para el uso de efectos de iluminación artificial y cromática. El espacio se presenta como es: con su propia iluminación y sus particularidades arquitectónicas de origen. De esta forma, podríamos pensar que en el “espacio encontrado” existen capas que fueron sedimentadas a lo largo de su tiempo de uso y que están a la disposición de los artistas escénicos.

Aún en lo mismo razonamiento sobre la ampliación de posibilidades de uso de los espacios y de los lugares en el teatro, pero ahora conservando la conexión al texto dramático¹⁸, Patrice Pavis nos dice acerca de la “escenificación vinculada a un

para cada uno de los sitios, cuando buscamos sostener la idea de “Estaciones Visuales” y sus respectivos experimentos escénicos.

¹⁷ Garrocho, Luiz Carlos (2010) *A cena nos espaços encontrados*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte. p. 1 (Traducción nuestra)

¹⁸ El término dramaturgia en su significación clásica, contiene la particularidad de la escritura de un texto hecha por un dramaturgo, para la dramatización de una historia. Sérgio de Carvalho, en el prefacio de la traducción del libro “Teatro pós-dramático”, menciona que “dramático, para Hanz-Thies Lehmann, es todo el teatro basado en un texto como fábula, en que la puesta en escena sirve de apoyo al mundo ficcional [...]” (LEHMANN, 2007, p. 10, Traducción nuestra). En nuestros estudios discurriremos acerca de ese significado asignados a la dramaturgia. Sin embargo, de acuerdo mutuo

determinado lugar”, que demuestra un lugar impregnado por significados y cuando artistas escénicos lo encuentran en el medio urbano y se vuelve, por fin, en el propulsor de fuerzas que dinamizan la escenificación.¹⁹

Escenificaciones y espectáculos concebidos a partir y en función de un lugar encontrado en la realidad (y, por lo tanto, afuera de los teatros establecidos). Gran parte del trabajo vive en la búsqueda por un lugar, muchas veces desacostumbrado, cargado de historia o impregnado por una masiva atmósfera: depósitos, fábricas inutilizadas, porciones de una ciudad, casa o departamentos. La inserción de un texto, clásico o moderno, en este local revelado le concede una nueva iluminación, una fuerza insospechada, e instala los espectadores en una relación completamente distinta con el texto, el lugar y la intención. Este nuevo recorte proporciona una nueva situación de enunciación que, como en la Land art, nos hace redescubrir la naturaleza y disposición de un territorio y ofrece al espectáculo una ambientación insólita que constituye su encantamiento y su fuerza.²⁰

Partiendo de aspectos análogos a los ya presentados, Kosovski nos dice acerca del “*lugar encontrado (found place)*”²¹, noción elaborada por Richard Schechner, donde se “festejan las contribuciones que las características del lugar pueden proporcionar a la escena”.

El *lugar encontrado* tiene como principio básico la percepción y la negociación con sus elementos físicos, con su arquitectura, con sus calidades de texturas, con su topografía, su luz y su socialidad – para que se pueda explorarlos.²²

con Eugênio Barba (2012), pensaremos también dramaturgia a través de un rasgo híbrido, comprendida como **tesitura dramática**. Así, al analizar el carácter espacial y también escenográfico, la arquitectura elegida y las inserciones de estructuras escenográficas en los *espacios de uso no convencional*, influyen la narrativa y se vuelven **elemento textual**, que configuran también una posible dramaturgia del espacio, en detrimento de obtenerse una tridimensionalidad escénica como un sencillo adorno, apoyo o telón de fondo y/o simple escenario ilustrativo. Por lo tanto, discurriremos acerca de esta **trama híbrida**, de esta tesitura que es generada e influida por distintos “textos” advenidos de las cuestiones temporales, de la iluminación, de los figurines, etc.

¹⁹ Pavis, Patrice (2011) *Dicionário de teatro...* op. cit. p. 127

²⁰ Pavis, Patrice (2011) *Dicionário de teatro...* op. cit. p. 127

²¹ En posición opuesta al *lugar encontrado*, Kosovski nos dice acerca del “*lugar transformado*”, donde existe “el escenario como lugar neutro que va a ser transformado en otros a partir de la escenificación”. Y complementa: “en el escenario *transformado* se considera su neutralidad como materia prima para la transformación” en Kosovski, Lúcia (2000) *Comunicação e Espaço Cênico: Do cubo teatral à cidade escavada*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado em Comunicação). p. 88 (Traducción nuestra)

²² Kosovski, Lúcia (2000) *Comunicação e Espaço Cênico: Do cubo teatral à cidade escavada...* op. cit. p. 89(Traducción nuestra)

Y a causa de incluir la *socialidad* como punto para exploración, Kosovski también aclara la posible relación de transformación del lugar a partir de las relaciones de nuevos flujos, y aun menciona que “Schechner incluye en el *encuentro* del lugar no solamente su identificación sino también la práctica del lugar, su especialización”.²³ En otras palabras, Lidia Kosovski nos presenta la noción de especialización originada en la idea de practicar escénicamente un determinado lugar.

Así, partimos de la idea de que un espacio escénico no se limita a una caja negra o a un espacio rectangular, en el cual se instala un telón de fondo, con un actor ubicado en la parte delantera del escenario interpretando un texto y, del lado opuesto, los espectadores mirándolo. Existen otros espacios en los cuales la acción escénica se puede desarrollar y que contemporáneamente podemos comprender como *espacios de uso no convencional*.

LOS ESPACIOS DE USO NO CONVENCIONAL

De acuerdo con Michel de Certeau (2014), el lugar indica una presentación estable de un determinado arreglo u ordenación de elementos:

Un lugar es un orden (no importa cuál sea) según la cual se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia. Ahí se halla excluida, por tanto, la posibilidad para dos cosas cohabitaren en el mismo lugar. Ahí predomina la ley del “propio”: los elementos considerados se encuentran unos a lo lado de otros, cada uno de ellos situado en su lugar “propio” y distinto que lo define. Un lugar es, por lo tanto, una configuración instantánea de posiciones. Lleva el significado de una indicación de estabilidad.²⁴

Según el autor, el “espacio es un lugar practicado” cuando las acciones y los desplazamientos de personas y cosas, en consonancia o desagrado, impregnan los lugares de flujos, significándolos como espacios.

Existe *espacio*²⁵ siempre que se consideran los vectores de dirección, cantidad de velocidad y variable de tiempo. El espacio es una intersección de muebles. Es de determinada manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se desarrollan. Espacio es el efecto producido

²³ Kosovski, Lidia (2000) *Comunicação e Espaço Cênico: Do cubo teatral à cidade escavada...* op. cit. p. 88 (Traducción nuestra)

²⁴ Certeau, Michel de (2014) *A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 184 (Traducción nuestra)

²⁵ Subrayado por el autor.

por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan, y lo llevan a funcionar en una unidad polivalente de programas conflictivos o de proximidades contractuales²⁶

Milton Santos, por otro lado, en su estudio sobre geografía y la lectura del espacio social nos aclara con su posible definición de espacio. Para Santos, el espacio puede ser percibido como “un mezclado de fijos y flujos”.²⁷

Los elementos fijos, clavados en cada lugar, permiten acciones que modifican el propio lugar, flujos nuevos o reanudados que reproducen las condiciones ambientales y las condiciones sociales, y redefinen cada lugar. Los flujos son como resultados directos o indirectos de las acciones que pasan o se instalan en los elementos fijos, transformando su significación y su importancia mientras se transforman.²⁸

A partir de esas definiciones, desarrollamos nuestro pensamiento sobre los *espacios de uso no convencional*, que además nos surgió a partir de dos otras lecturas: La primera se refiere a la investigación de Evill Rebouças (2009), en la cual el autor nos presenta un valioso estudio acerca de dramaturgia y escenificación en espacios distintos de los modelos dichos tradicionales, o, en “espacios no convencionales”. La segunda lectura, por su vez, que también nos fue fundamental, inició a partir de la entrevista de Antônio Araújo, concedida para la realización de las investigaciones académicas de maestría de Rogério Santos de Oliveira (2005). En tal ocasión, el entrevistado dice que lo que sucede es que “no es el espacio que no es convencional, es una utilización no convencional del espacio” que ocurre²⁹. Así introducimos esa terminología y confabulamos que los *espacios de uso no convencional* se efectúan a través de prácticas, de acciones y de flujos escénicos que se pasan en determinados lugares del contexto urbano (o aun sobre determinados espacios), públicos o privados, donde la finalidad escénica no es lo que condiciona su formulación o su génesis.

²⁶ Certeau, Michel de (2014) *A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer... op. cit.*

²⁷ Santos, Milton (2012) *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 61 (Traducción nuestra)

²⁸ Santos, Milton (2012) *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção... op. cit.* pp. 61-62

²⁹ Ver “Apêndices” in: Oliveira, Rogério Santos de (2005) *O Espaço-Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) p.18

En esos espacios se pasan varios trámites, debido a la capacidad de mutabilidad de situaciones que pueden ser dinamizadas para una escenificación (cuando se encuentran impregnados de significaciones) y debido, también, a las distintas elecciones que deberán tomarse en cada uno de los casos para alcanzar la fluidez de las actividades propiamente conectadas a la finalidad teatral.

Como no poseen ni la similitud tipológica de la espacialidad teatral considerada más tradicional y, tampoco, la estructuración y los instrumentos que condicionan y reglamentan su utilización para la realización de puestas en escena, los *espacios de uso no convencional*, transforman la acción de practicar el espectáculo hacia la condicionante máxima para determinarse como espacio escénico (KOSOVSKI, 2000). En este sentido, contemporáneamente el artista escénico puede encontrar un espacio o lugar distinto al “Teatro a la Italiana”, que tenga más sentido a la acción artística propuesta, aunque no posea estructuras o instrumentos considerados “ideales”. Eso se pasa a partir de las propias cuestiones estructurales de esos espacios y de esos lugares, por la especificidad de sus condicionantes temporales y simbólicas y también por los flujos que son allá evidenciados.

De cierta forma este es un punto fuerte que la escenificación contemporánea irá examinar: las posibles tramitaciones existentes en las prácticas escénicas durante la ocupación o la cohabitación de un espacio³⁰ (y posiblemente de un lugar) que generarán fuerza para la vivencia de esta nueva acción que se propone.

LA COMPOSICIÓN ESCENOGRÁFICA Y LOS ESPACIOS DE USO NO CONVENCIONAL

En la investigación académica que diserté para obtener el grado de maestro junto al Programa de Post Grado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Ouro Preto, se resulta que un *espacio de uso no convencional* posee infinitas capas, desde sus estructuras de fundación, hasta vestigios y marcas que permanecen ahí durante y tras su uso. Discurrí también acerca de las capas que se refieren a la memoria y a la carga simbólica de todos los elementos que se pueden encontrar en este espacio (aunque abandonados o desactivados)

³⁰ Una investigación más profundizada acerca de la Ocupación Escénica y Cohabitación Teatral puede ser visitada en (MENDES, 2016).

y que resulten en significaciones abundantemente potentes para una escenificación. También escribí sobre la presencia de los estratos a través de la disposición y organización de cosas y objetos en un determinado lugar que posee actividades frecuentes.

Percibí que allá de esas capas ya reconocidas en un espacio o en un lugar, existe la posibilidad de afloramiento de otras nuevas capas a través de la intervención de elementos escenográficos sobre las estructuras arquitectónicas elegidas, pensadas para los espectáculos que son realizados en esos espacios o lugares.

De esa manera, análogo al pensamiento de superposición de capas y con el objetivo de ampliar nuestras lecturas acerca de Composición Escenográfica, se evidencian aquí los esfuerzos de esbozar semejantes términos al *palimpsesto*. En la Edad Media, el término significaba la condición de borrarse escritos de antiguos pergaminos para que exista la posibilidad de una nueva escrita en el soporte. *Palimpsesto* significa, de manera literal, “aquello que se frota para escribir algo nuevo”.

Lidiando con los casos de las Composiciones Escenográficas, las nuevas capas que son encontradas o introducidas en un espacio serían semejantes a las condiciones presentadas por el *palimpsesto*, con una esencial particularidad: en esos casos no se borra todo lo que se escribe para tejer una nueva escrita. Todas las capas de génesis del espacio – tratándose de cuestiones estructurales y también sustanciales – están preparadas para que puedan ser repensadas y posibilitaren el surgimiento de una nueva grafía a favor de la escena teatral.

En este sentido, cuando se ejercita este razonamiento acerca del *palimpsesto*, se percibe que los elementos que configuran la arquitectura de un espacio elegido para los espectáculos, además de sus premisas simbólicas, componen la base para posibles intervenciones con el fin de dinamizar el espectáculo teatral que será realizado en este espacio. En otras palabras: la matriz espacial que se encuentra disponible y sus condiciones sustanciales son campos de investigación y negociación que actúan con finalidad de tejer un nuevo lugar a través de la Composición Escenográfica.

El reconocimiento de las intervenciones para que se determinen nuevas capas sobre un espacio se puede efectuar a través de algunos caminos. Brevemente, serán tratados aquí

tres modos que son considerados los más importantes para esta investigación: *Estructuras Fenotípicas*, *Dressing* y Modificaciones directas de los elementos arquitectónicos.

ESTRUCTURAS FENOTÍPICAS

En este primer tópico discurriremos sobre las capas ya existentes en un *espacio encontrado* y sobre la utilización de materiales y objetos que allá se encuentran disponibles. En este sentido, los propios elementos y objetos que se hallan en el espacio (o en el lugar), son utilizados en el ejercicio de experimento escénico: a través del manejo (propriadamente dicho), como también al permanecer estáticos en sus lugares originarios, pero, aun así, creando nuevos significados.

En esta área de investigación, se pueden hacer asociaciones con algunas definiciones presentes en el área de las Ciencias Biológicas, específicamente a los términos *genotipo* y *fenotipo*. Los estudios biológicos describen los *genotipos* como el conjunto de informaciones organizadas dentro de una célula que compondrán los *fenotipos*, que conciernen al aspecto físico externo al cada ser.

Así, insertado en las analogías propuestas en este artículo, los *genotipos* son las acciones que suceden sobre los espacios – sean tanto las acciones naturales como las acciones humanas. Por otro lado, los *fenotipos* son las características indicadas a través del acumulo y sedimentación de objetos y cosas tras las acciones mencionadas, o sea, el aspecto externo de un lugar que es encontrado.

En este sentido, la sedimentación de indicios y vestigios sobre un espacio indicará el aspecto externo de un elemento o de una estructura que se hace presente. De esta forma, las propias capas que constituyen un *lugar encontrado*, tanto las estructurales como las simbólicas, son *estructuras fenotípicas*, las cuales son posibles de ser utilizadas por artistas mientras ocupan este lugar, con objetivos de elaborar una tesitura dramaturgica que, por ocasión, es germinada a partir de negociaciones sucedidas a lo largo de encuentros y su utilización.

Se parte del principio de que las estructuras y los objetos que se encuentran presentes en el lugar pueden sufrir cambios en sus aspectos físicos, sin embargo, tales cambios

también puede pasar de manera simbólica, llevándose en cuenta que estas estructuras y/u objetos pueden permanecer estáticos a lo largo del experimento escénico, manteniéndose de la misma forma de cuando fueron encontrados. De esa forma, algunos objetos que se encuentran disponibles en el espacio pueden ser simbólicamente apropiados en las escenas que se pasan delante de ellos, aunque permanezcan estáticos, en una posibilidad de coexistencia entre un tiempo antiguo y un flujo escénico demostrado.

EL DRESSING

Dressing es un término utilizado por Marcos Pedroso³¹ y que piensa la escenografía mientras desarrollada a partir de un *locus* establecido, el lo cual la semántica del espacio es enfatizada o transformada según la necesidad estética y conceptual del montaje.

Marcos Pedroso, al mencionar la importancia del espacio en la creación escénica, en su artículo « (Ceno) Grafía dos espaços especiais », analiza la relación entre el espacio y su « cartografía » teatral, realizada por los creadores del espectáculo. Introduce entonces el concepto de « geografía escénica », geografía esta que se va estableciendo a partir de las relaciones entre los elementos en un espacio específico y que va delineando o creando las estructuras geográficas del « lugar teatral », en su locus más íntimo: la escena teatral. Para Pedroso, ese espacio ya existe como estructura real y el proceso teatral lo viste (*dressing*) de significados, modificándolo o resignificándolo.³²

Luego tras traer el significado de la palabra *dressing* para el campo teatral, de forma más específica dentro de los estudios acerca de la Composición Escenográfica, pueden ser trazadas comparaciones a un traje que un cuerpo lo lleva. Así de manera análoga a prendas y al cuerpo envuelto se encuentran capas escenográficas que visten la arquitectura elegida.³³

³¹ Marcos Pedroso es el director artístico responsable por el desarrollo del pensamiento escenográfico para los espectáculos de la *Trilogía Bíblica* del *Grupo de Teatro da Vertigem* (Brasil). Su lectura acerca del *dressing* puede ser visitada en Oliveira, Rogério Santos de (2005) *O Espaço-Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem...* op. cit. pp. 34-37

³² Oliveira, Rogério Santos de (2009) *El Proceso Creativo Teatral: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*. Alcalá: Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad de Alcalá. Tesis (Doctorado en Artes). p. 236

³³ Se debe recordar que las cuestiones estructurales y simbólicas del espacio fueron de extrema importancia para la dinamización de la Composición Escenográfica y, consecuentemente, de la narrativa escénica, en contraposición al hecho común o a una posible lectura de que son sencillos soportes que cuelguen o instalen cosas. Sin embargo, este segundo rumbo no nos interesa discurrir en este artículo.

Para el área de estudio aquí propuesto, se supone que este término está vinculado exclusivamente a los estratos que involucran la arquitectura y pueden, con facilidad, ser desnudados luego después de la realización del espectáculo. Así, aquí están contenidos todos los tipos de materiales, de objetos y de estructuras, que son puestos sobre los elementos arquitectónicos para la Composición Escenográfica. Vale la pena señalar que hay un acondicionador que debe ser resaltado: no existen modificaciones directas en las estructuras de los edificios elegidos, como rompimientos o construcción de paredes, aplicación de papel y pegamento, uso de tinta o cualquier otro tipo de material que pueda cambiar los elementos o estructuras pertenecientes al conjunto predial. En otras palabras, todos los cambios realizados para la Composición Escenográfica del espectáculo son cuidadosa y adecuadamente combinados para que no haya daños a las estructuras del lugar y de los objetos allá encontrados. De esa manera, no existe cualquier tipo de interferencia más agresiva en esos elementos. Al final de cada presentación, las capas escenográficas que antes fueron insertadas pueden ser retiradas, así, el espacio regresa a sus mismas características denotadas antes de todas las intervenciones.

Este tipo de método de ejecución se efectúa casi siempre en ocasiones de cohabitación, cuando un determinado lugar posee actividades cotidianas. Así, en cuanto se termine la práctica escénica, se debe sacar todos los elementos escenográficos que fueron instalados para que la actividad de ese lugar pueda regresar, además del hecho de volver a presentar las mismas características estructurales denotadas antes de la escenificación. Incluso en algunas situaciones, las instalaciones y las retiradas de los elementos deben darse diariamente, hasta en ocasiones en las cuales sucederá más de una presentación a lo largo de un mes, como una temporada, por ejemplo.

MODIFICACIONES DIRECTAS DE LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

En el tercero (y último tópico) se hace referencia a la aplicación o a la inserción de materiales en los elementos arquitecturales. En este momento, el *espacio de uso no convencional* pasa por modificaciones directas en sus estructuras y elementos, señaladas como necesarias a la Composición Escenográfica. Por tanto, pueden existir diversas interferencias: a la aplicación de masa o sellador acrílico; el uso de tinta y la aplicación de

papel con pegamento directamente sobre las paredes para crear un aspecto degradado; la tirada de una puerta de algún local y su sucesivo traslado hacia otro punto; bien como el derribo de parte de la arquitectura, entre otros ejemplos.

Si existe nuevamente la analogía de cuerpo que vestirá un traje, ahora no más se piensa en alteración del cuerpo a través de distintas maneras de llevárselos. En este tópico, el propio cuerpo recibe modificaciones, como amputaciones, cirugías, excoiación, tatuajes, etc. Así, en este sentido, los propios elementos de la arquitectura son reestructurados y modificados, de acuerdo con las necesidades del evento teatral establecido.

Luego que los espectáculos teatrales se realizan, las estructuras del lugar solo vuelven a su etapa inicial en caso de que el lugar, antes transformado, sufra cambios en su dinámica o haya alguna restauración.

En diversas situaciones en las cuales esas prácticas se realizan los espacios están, de hecho, abandonados, en desuso o se arregla anteriormente con los propietarios los cambios e interferencias que se desean realizar.

Otro punto importante en esos procedimientos es la búsqueda de materiales y sus reestructuraciones para la construcción visual de las escenas y las atmósferas que alcanzan. A causa de la variación de espacios elegidos para los espectáculos y a las propias cuestiones que las condicionan, Renato Bolelli Rebouças (2010) relata que la utilización de esos materiales surge a partir de una dicha “lógica de la precariedad”. En ese sentido, existe un juego con la transitoriedad de los dispositivos escénicos pensados y sus nuevas reparaciones en cada una de las nuevas montajes, de acuerdo con los nuevos hallados realizados en los siguientes espacios que serán ocupados.

CONSIDERACIONES FINALES

Realizar un espectáculo teatral en un *espacio de uso no convencional* sugiere procesos escénicos abiertos, con intervenciones realizadas por el escenógrafo en constante diálogo con la dirección, iluminador escénico, los actores y todos los otros técnicos y creadores, a través de las vivencias escénicas y sus respectivas reverberaciones.

Aquí fueron identificados tres modos de significativa conducta para la instrumentalización de la Composición Escenográfica, con respecto a la posibilidad de

utilización de las propias *estructuras fenotípicas* del *espacio encontrado*, la inserción de materiales y elementos sobre la arquitectura y aun las incisiones realizadas directamente en los elementos arquitectónicos de génesis.

A lo largo del camino de cada montaje escénica la Composición Escenográfica se vuelve elemento dramático en un proceso continuo, que se dinamiza día tras día, presentación tras presentación.

En general, existe una nueva significación del espacio como *lugar teatral*, para que, en un segundo momento, a través de acciones y del flujo escénico sobre esos lugares conformados, empiece a existir una nueva espacialización.

Comprendemos que no vale la pena invertir en las investigaciones escénicas en un *espacio de uso no convencional* y resignificarlo como *lugar teatral*, si no existe la siguiente acción sobre ese lugar construido y su espacialización a través del flujo escénico.

¿De qué vale la pena una rueda gigante construida en un espacio abandonado, si las personas no giran en ella y no sienten genuinamente esa experiencia?

No valen la pena las acciones, las capacidades creativas y tampoco las habilidades técnicas de un equipo si, al final de todo trabajo, no exista una gota de poesía, de algo que trascienda toda la dureza y el orden implantado. En ese sentido, percibimos como es fundamental la presencia de público, que complementa el ciclo de transformación del lugar creado, volviéndolo en un espacio vivo.

Aquí se disertaron algunas relaciones de resignificación del espacio, pensando la Composición Escenográfica elaborada en *espacios de uso no convencional* no como un sencillo soporte, telón de fondo, pura ilustración o representación, sino como elementos que interfieren y que contribuyen significativamente a la narrativa escénica.

Para todos los tres modos que fueron aquí apuntados para fines de aproximar la Composición Escenográfica al término *palimpsesto* (entre diversas otras formas de reflexionar la superposición de capas sobre un *espacio de uso no convencional*) es reseñable mencionar que todo depende de la demanda que se presenta para la realización de la puesta en escena y también de las elecciones de los profesionales involucrados en cada una

de las producciones, cuando un mismo espectáculo puede disfrutar al mismo tiempo de todos los modos posibles de operación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Artaud, Antonin (2006) *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho; Revisão de tradução Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bornheim, Gerd Alberto (2007) *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva.
- Certeau, Michel de (2014) *A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Cohen, Myriam Aby (2007) *Cenografia Brasileira Século XXI: diálogos possíveis entre prática e o ensino*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- Dondis, Dondis A. (1997) *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Garrocho, Luiz Carlos (2010) *A cena nos espaços encontrados*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte.
- Kosovski, Lídia (2000) *Comunicação e Espaço Cênico: Do cubo teatral à cidade escavada*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado em Comunicação).
- Lehmann, Hans-Thies (2007) *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sösekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif.
- Mendes, Daniel Marcos Pereira (2006) *Estudos de processos de Composição Cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral*. Ouro Preto: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFOP, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- Oliveira, Rogério Santos de (2005) *O Espaço-Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- Oliveira, Rogério Santos de (2009) *El Proceso Creativo Teatral: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*. Alcalá: Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad de Alcalá, 2009. Tesis (Doctorado en Artes).
- Pavis, Patrice (2011) *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Ratto, Gianni (1999) *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC.
- Rebolsas, Evill (2009) *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São

Paulo: Ed. UNESP.

- Rebouças, Renato Bolelli (2010) *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
 - Rollemberg, Doris Cruz (2008) *A cenografia além do espaço e do tempo: O Teatro de dimensões adicionais*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Teatro).
 - Santos, Milton (2012) *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP.
-