

ESPACIO DE LEGITIMACIÓN DE LAS ESCENAS LOCALES HACIA EL INTERIOR DEL PAÍS

DESMONTAJE DE LA EXPERIENCIA: “CAPERUCITA, UN ESPECTÁCULO FEROS”

Mercedes C. Santoro (UNICEN / Directora EA Emilio Pettoruti-Pergamino)
memesantoro@gmail.com

RESUMEN

Las reflexiones mediante la experiencia de las producciones de espectáculos hacia el interior de la país constituyen un insumo para la localización de ciertas prácticas de expectación y legitimación. Se proponen criterios compositivos y espectatoriales para establecer la circulación espectacular, generando patrones favorecedores y obstaculizadores. Se abordará, para el presente análisis el desmontaje de la puesta en escena, partir de la retórica escénica de: “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte, con puesta en escena del director Facundo Cruz. Dicho espectáculo participó de la Fiesta Nacional del Teatro organizada por el INT en el año 2013, constituyendo tal acontecimiento un hito en la producción espectacular local en términos de legitimación “oficial”. Dando paso a la reflexión sobre territorialidad en los espacios escénicos del interior del país.

PALABRAS CLAVE

teatro; territorialidad; retórica escénica; interior; expectación

¿QUÉ NOS LEGITIMA EN LA ESCENA LOCAL?

Para pensar qué nos legitima, debemos establecer, a priori, qué pensamos cuando hablamos de legitimación. Definimos espacios de legitimación como aquellos que pueden propiciar algún beneficio de reconocimiento, ya sea económico, de difusión, algo que nos ponga en valor. En este caso el valor de legitimación está en la búsqueda de coronarse como parte del patrimonio cultural local, que permita, a la vez, reconocer la labor del espectador como hacedor de cultura mediante sus elecciones. Hay agentes, espacios concretos, que en la escena local aportan a esta labor. También hay modos de pertenecer a los espacios locales de legitimación que suelen estar asociados al reconocimiento externo, y esa es la cuestión a problematizar. Es decir, que aunque un público local establezca la asistencia sostenida a un espectáculo, generando un impacto sobre la cantidad de funciones habituales, no pareciera ser del todo suficiente para “avaluar” la calidad y reconocimiento de un determinado acontecimiento artístico.

Aparecen, entonces, una serie de interrogantes sobre la idea de: si pudiéramos establecer un modo de acceder al campo canónico local y así formar parte de los espacios de circulación “oficiales”. ¿Cuáles son las instancias que necesita atravesar un espectáculo para ser considerado “exitoso”, en términos de reconocimientos locales (reconocimientos entendidos como: acceso a espacios escénicos, subsidios de producción, acceso a difusión, entre otros)? Estas instancias, ¿por qué no pueden suceder en el territorio mismo donde se genera el acontecimiento?. ¿Es necesario que agentes externos, quizás anónimos, consideren las producciones fuera de los contextos de producción? ¿Es válida la elección del público local? ¿Es suficiente? ¿Qué espacios y qué criterios establecen la pertenencia al campo cultural local?

Estos interrogantes se desprenden de la necesidad de reflexionar, mediante la propia praxis como actriz, sobre el recorrido de la obra teatral: “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte, bajo la dirección de Facundo Cruz, en la ciudad de Pergamino, pcia. de Buenos Aires. Espectáculo, realizado en el año 2012, que ha participado de la Fiesta Nacional del Teatro (INT Venado Tuerto 2013) y cómo a partir de este acontecimiento surge la necesidad de repensar las instancias que legitiman las escenas locales, qué lugar ocupa el espectador y el hacedor teatral en la construcción de un campo escénico territorial. Mediante el siguiente análisis, por medio de la retórica escénica, pondré en valor el espectáculo abordado.

El uso de la retórica escénica en la construcción espectacular

A partir del presente análisis abordaré ciertos procedimientos constructivos y espectatoriales que den cuenta del uso de la retórica escénica como campo de interpretación posible a los fenómenos de la puesta en escena del espectáculo de autoría de Javier Daulte: “Caperucita, un espectáculo feroz” bajo la dirección de Facundo Cruz, en el que me desempeñé como actriz, estrenado en el año 2012 en la ciudad de Pergamino.

Entendiendo la retórica escénica como una categoría de análisis que permite reflexionar sobre diversos procedimientos en busca de la sostenida atención del espectador, la construcción de una mirada dirigida hacia ciertos objetos, momentos, acciones de la escena que decididamente tanto intérpretes como directores han seleccionado exclusivamente para ser protagonistas de la expectación. Cómo estos procedimientos decididos y contruidos logran que los espectadores permanezcan o no al servicio de esta organización no es casualidad, existen formas que colaboran a sostener y guiar la expectación, el uso de estas formas requiere un análisis y conocimientos de

varios campos que exceden a la actuación y a las artes escénicas, pero sin dudas son fundamentales para comprender el posible diálogo que se establece entre la escena y el público. Comenzaré por pensar la dramaturgia de “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte que se estrena en el año 2009 y, aunque no está inscrita en la idea de “dramaturgia del actor”, el autor le otorga gran importancia al aporte realizado por los actores en el proceso de ensayos, donde él mismo opera como director. La elección del relato infantil contará con varias referencias en el texto dramático. Respecto a la fábula, Javier Daulte (2009) dirá:

En el cuento hay un hecho misterioso y otro tan fascinante como macabro. El misterioso: suponiendo que la mujer enferma (la abuela) es la madre de la madre de Caperucita, ¿por qué no es la madre de Caperucita la que va a visitar a su propia madre y en cambio envía a su hija, a pesar de los peligros que esa travesía por el bosque implica? El fascinante y macabro: el lobo (en el caso de esta versión un hombre, claro está) que es una persona que asesina y devora a sus víctimas y luego ¡se traviste en ellas! Supuse que allí se esconde un juego teatral fascinante (p.13).

En este punto de relación con el relato conocido el autor jugará sin cesar en la construcción y definición de estos vínculos amorosos. Una madre (la abuela) que no ama a su hija, pero si a su nieta (Caperucita), una hija que no puede amar ni a la madre, ni a la hija, ni a los hombres y se debate en la búsqueda del amor permanentemente. El lobo, ajeno a estas mujeres, pero dispuesto a ser parte a cualquier precio, actualizando la figura de amable-peligroso como en el cuento original.

Si se piensa que el instrumento de la retórica es el discurso (logos), en este caso, la utilización de un relato universalmente conocido, donde el espectador sabe la fábula de antemano y puede unir el discurso mediante procedimientos que lo acerquen o le den ciertas pistas discursivas. Es la utilización de la retórica proponiendo el texto como un anzuelo para atraer al espectador a reconocer y vislumbrar lo que conoce, pero será presentado de forma vedada. Y la tarea del espectador será ir develando las coincidencias con el relato original y cuáles aportan una nueva mirada sobre el mismo. Encontrará su máximo esplendor la develación claramente desde la dramaturgia en la escena final en la utilización concreta del texto que da lugar a la obra, explicitando lo que a lo largo de la obra se propone oculto muchas veces. La utilización literal del texto de “Caperucita Roja” del relato infantil, se observa en el siguiente diálogo explícito y a su vez en un espacio y situación enrarecida por el relato del espectáculo en sí mismo, volviendo la atención del espectador a reencontrarse con la fábula original atravesando un territorio de extrañamiento constante. En la escena están la abuela (Eloísa) y Caperucita (Silvia), el lugar un sanatorio y no la casa de la abuela, pero el texto coincide con las propias reglas de la propuesta desde la dramaturgia:

Silvia: Tenés los ojos raros

Víctor/Eloísa: ¿Raros? ¿Raros cómo?

Silvia: Los tenés como más grandes

Víctor/Eloísa: ¿Ah, sí?

Silvia: Sí.

Víctor/Eloísa: Son... para verte mejor. (Daulte, 2009, p. 107)

La dramaturgia propone, además, ciertos efectos de flashback que generan un constante acomodamiento de la mirada, ya que los personajes vuelven a un tiempo cercano y a varios años

antes del presente. Asimismo, los efectos en torno a la manipulación “paranormal” de la mano del personaje del lobo, pretenden sorprender y reacomodar al espectador alrededor de la fábula. Por último, la dramaturgia propone un espacio que irá modificándose de escena en escena, dando lugar a la creación de un dispositivo que permita tal transición fundamental en el desarrollo de la trama: «Dos espacios. El dispositivo ideal debería permitir una dinámica tal que se pudiese pasar de un espacio a otro de la manera más aceptada posible» (Daulte, 2009, p.31). Aquí ya el texto propone una mirada no sólo sobre la fábula, sino sobre la puesta en escena misma, pretendiendo una expectación atenta en el funcionamiento y posibilidades de hacer posible la fluidez en los espacios cambiantes.

La puesta en escena realizada en el año 2012 por el director Facundo Cruz intenta dar cuenta de las pretensiones de la propuesta del texto dramático recurriendo al uso de varios elementos retóricos para ordenar la mirada del espectador. En primer lugar, la decisión sobre el dispositivo escenográfico que permitiera el paso de un espacio a otro reconociendo lo que Samuel Selden referiría: “Hace mucho tiempo la psicología reconoció el hecho de que el movimiento es un factor determinante para atraer la atención. Un objeto moviente tiene muchas más probabilidades de ser notado que un objeto inmóvil” (Selden, 1972, p. 113).

De acuerdo a tal afirmación y obedeciendo a los requerimientos escenográficos propuestos por el autor, se montó sobre una base (un círculo de cemento utilizado para colocar los tendedores denominados “calesita”) un dispositivo de hierro que girara sobre su propio eje, mediante la tracción de los actores, y dejara ver cada espacio a su momento: la casa de Cora y Silvia y el sanatorio donde estaba Eloísa. De ninguna forma, este dispositivo inicial respetando la didascalia pudo saberse que se convertiría en lo que el elenco ha definido como: “un actor más”, ya que la función dramática del mismo superó ampliamente su disposición escenográfica, jugando permanentemente con lo que se devela y no. Oscilando en la idea constante de mostrar y ocultar, como un Eros que: « Seduce produciendo para la atención y el deseo... » (Salabert, 2013, p. 228). La ocultación generada, además, por efectos de iluminación y sonido, daba cuenta, el inicio del espectáculo el pasaje veloz de un espacio a otro. Luego, de a poco, se devela el acto de pasaje en sí mismo, más tarde se usan en simultáneo los espacios y finalmente se deja ver el “esqueleto” de la estructura, dando cuenta del artilugio total, para acrecentar la atención escena tras escena en el espectador. Asimismo, este aspecto develador en el mecanismo escenográfico, coincide con el develar de la trama misma. El que “corre” las telas que cubren la escenografía es el personaje del lobo, como en la ficción misma es el que desnuda la relación entre las tres mujeres y las obliga a tomar decisiones. El espectador también deberá tomar las propias decisiones respecto a qué mirar, ya que se trata de escenas simultáneas, recurso utilizado más de una vez en la puesta en escena. Jugándose los tiempos y modos de cada una de estas escenas para que puedan ser recorridas a su tiempo, donde lo visual es el factor más preponderante y permite en el manejo de la acción mirar cada momento, detenerse en uno y seguir observando. Donde pareciera tener “libertad” de elección, el espectador simplemente es invitado a la simultaneidad ya programada con un mecanismo particular que permita que ningún detalle fundamental sea pasado por alto. Para seguir pensando en lo visual del espectáculo, en este caso, desde los signos de la apariencia del actor, tomaremos la definición de *signo* de la composición del físico del personaje, extraído de Fischer-Lichte como máscara, peinado y vestuario:

Tanto el aspecto de la figura, como de la cara lo resumimos en el concepto de máscara. Además de la figura y la cara, tiene que arreglar su pelo de una forma determinada, como otra parte más de su

aspecto, lleva un determinado peinado. Para una mejor encarnación de su aspecto externo, viste ropa especial, lleva una determinada indumentaria (Fischer-Lichte, 1999, p. 40).

De esta manera, la obra también construye un juego de relación con el relato original. Cada personaje lleva una prenda, accesorio, parte de su vestuario, sutilmente señalado, en color rojo. Para recordar la trama inicial de la historia, provocando la mirada del espectador para que pueda reconstruir la idea hacia el relato real que se cuenta. De esta manera puedo referir a Salabert:

La discordia entre el personaje y su presencia (o la persona física que es el actor o el personaje) ha de tener, como adelantaba más arriba, la fuerza de una promesa. Pero una promesa cuyo cumplimiento, al ser insatisfactorio o provisional, producirá un efecto seguro: mantener la atención, hacer que sigamos mirando. (Salabert, 1990, p. 96).

Se produce una constante invitación al espectador a mirar la obra con los ojos de la trama original, aunque de a momentos en alguna escena pareciera no tener mucho que ver, se señalan puntos concretos de expectación desde lo visual para atraer nuevamente la atención hacia ese lugar determinado, aunque no estén señalados estrictamente desde la dramaturgia.

En la tarea de ordenar la expectación, el sonido cobra preponderancia ya que cada momento está acompañado de un relato sonoro en particular. Orientado hacia el lugar donde se desea que el espectador se coloque para potenciar la relación de seducción con la obra misma. Por ejemplo, para la escena de la primera aparición del lobo, se utiliza una música incidental extradiegética, es decir aquella introducción sonora exclusivamente para aportar sensaciones en el espectador, pero sin presencia física en el verosímil de la escena. Esta música aporta suspenso a la vez que acompaña la aparición y el accionar del personaje. Se trata de una música *ambient* con más presencia de “colchón sonoro” que de armonía. Esta será la calidad sonora que acompañará a este personaje en cada momento de la obra en que su presencia denote peligrosidad, generando así un *leitmotiv* asociando lo sonoro con una situación escénica. Utilizando este recurso retórico para acompañar la mirada del espectador, teniendo en cuenta las palabras de Mm Morand: «Cuando los hombres se juntan, sus oídos se alargan» (Doat, 1961, p. 72). La percepción sonora de esta forma permite, sin perturbar la escena, que se acompañe la escucha y la acción.

Sobre el proceso de expectación desarrollaré a partir de la definición de Doat como: “Primer carácter del fenómeno dramático: el intercambio: por medio del actor y junto con él, el espectador se identifica con un personaje ficticio, se encuentra a un doble deformado o agrandado como por un juego de espejos” (Doat, 1961, p. 56).

En este intercambio ubico la sostenida respuesta de los espectadores ante la puesta en escena: “Caperucita, un espectáculo feroz”, ya que se trata de un proyecto que se sostuvo en la escena local por más de dos años en cartel, participó de la Fiesta Provincial del Teatro Independiente y luego en la Fiesta Nacional organizada por el INT. Asimismo, al cumplirse cinco años de su estreno, se realizó una nueva temporada a sala llena. Convirtiéndose en un espectáculo ícono de la ciudad, marcando un camino hacia una dinámica de producción que fue replicándose en varios grupos locales, construyendo un modo de pensar la puesta en escena desde una mirada más amplia en el uso de diversos recursos. Al respecto la crítica local en manos del actor y director pergaminense Jorge Sharry ha enunciado:

La puesta en escena de esta obra, más allá de las bondades o no del texto a interpretar la convierte en un espectáculo estupendo, donde lo mejor se ve en las actuaciones homogéneas y merecedoras del mejor aplauso. Todos (Refiriéndose a actores y director), junto a un excelente cuerpo técnico,

hacen de “Caperucita, una historia feroz” de Javier Daulte uno de los mejores espectáculos que hemos visto en esta ciudad en el último año, más allá que estamos apenas en el primer semestre, pero difícil será de superar esta “aventura” maravillosa. (Sharry, 2012, s/p)

De esta manera resulta claro que el conocimiento de los recursos de la retórica escénica y su acertado uso, logran la construcción de un espectáculo que permite al público experimentar desde varios flancos una situación que atraviesa los sentidos y permite ser seducido por el encanto de la ficción: «Todo el ser de la obra está casi en el parecer. En este caso está la verdad de lo creado artísticamente» (Salabert, 2013, p. 229). En ese camino estamos, en la construcción a conciencia y decisión de lo que se muestra y de lo que se oculta, como si en esa danza creativa se hallara un hilo del cual tirar para empezar a desovillar la trama compleja y apasionante del camino hacia la creación de un espectáculo, que tiene el capricho de no pertenecernos nunca del todo. Y este motivo misterioso es el que enciende la posibilidad de buscar recursos para intentar que nos sigan mirando, porque es ahí, en definitiva, donde realmente existimos, en la mirada de los espectadores.

La territorialidad en la construcción de legitimación

Para realizar la presente reflexión utilizaré el concepto de Teatro Comparado, definido en palabras del Dr. Jorge Dubatti como “(...) la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (geográfico-histórico-cultural, subjetiva)” (Dubatti, 2020, p. 17).

El abordaje teórico nos presenta el valor concreto del hacer territorial y contextual, donde el actor y el espectador se fusionan en el acontecimiento convivial. Se considera, entonces, que la nombrada puesta en escena, reconocida por el saber del espectador en su elección y su abordaje activo en el marco de la escena local, sosteniendo con su presencia el caudal inédito de funciones desarrolladas, constituye un fenómeno que debería ser capitalizado, en términos de abordaje territorial.

Sin embargo, podemos decir, que aunque existan categorías de análisis, como las presentadas, que nos instan a reconocer la importancia territorial de producción y expectación, dichas categorías no son relevantes en los espacios de legitimación formales. Estos espacios consideran, aún necesarias otras instancias que sean brindadas por un agente “extra-territorial”. Poniendo en juego este saber del espectador local, como si fuera necesario una mirada objetivada en el extranjerismo para acreditar el valor de las producciones locales. Demostrando, en definitiva, que el hacer territorial no cuenta con la suficiente “sabiduría” como para reconocerse a sí mismo.

Encontramos, de esta manera, una dicotomía entre la producción de teoría y los acontecimientos territoriales. Una diferencia entre la producción artística y la “ejecución de culturas locales”. Un señalamiento que viene desde el afuera y no reconoce, hasta que no es “reconocido” por instancias externas.

Si consideramos posible la construcción de cartografías teatrales que nos presenten un mapa de modos de hacer y observar la escena, reconociendo los saberes propios en diálogo con los propios espectadores. Que esta cartografía no se encuentre supeditada a la mirada de aceptación del afuera y finalmente las instancias de legitimación que permiten el acceso a mejores condiciones de producción sean visibles en el marco de la escena local, para el público para el que fueron concebidas y en el que se ha visto reflejado el reconocimiento del mismo. Que el saber hacer y el saber mirar, en el diálogo convivial sean definitivamente espacios donde todos los

partícipes sean valorados en la producción de conocimiento y en el acceso a las políticas culturales que tienen la capacidad de apoyar y colaborar en la profundización de la construcción y puesta en valor del territorio artístico en el que se desarrollan las diversas propuestas, en particular hacia el interior del país. Para lograr anclar, finalmente, en el campo teórico contemporáneo donde podemos decir que: “Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados” (Dubatti, 2020, p. 27). Será fundamental, para asumir esta responsabilidad de crear, en el hacer mismo del teatro, la fuente propia de conocimiento para que los espacios de legitimación logren atravesar las barreras geográficas. Se trata de alejar la lupa del centro dinámico de configuración de las teatralidades y lograr ver en el campo de producción mismo el abordaje del acontecimiento teatral in situ.

CONCLUSIONES

Para finalizar, he intentado pensar de qué modo se concibe la expectación hacia el interior del país a partir del abordaje de los conceptos: retórica escénica y territorialidad. A sabiendas de una producción sostenida en criterios compositivos reconocibles en términos de análisis canónico, mediante categorías concretas, ¿por qué no sería esperable que este reconocimiento sea trasladado a un espacio de legitimación? Considero que mientras las producciones escénicas del interior del país construyen un teatro profesional quiénes deben fortalecer estas prácticas mediante estrategias políticas y/o financieras siguen perpetuando una idea centralizada con los ojos puestos en la periferia como la verdad absoluta de la producción teatral. Esperando que lleguen algunos discípulos externos a señalar con aprobación lo que los espectadores ya han elegido sostenidamente. Es una batalla territorial en el campo artístico, a pesar de varias instancias que pretenden limar estos aspectos, la realidad es que los ojos se posan en lo territorial en cuanto se pasa este límite. La paradoja del territorio como espacio del hacer pero no como el espacio del reconocer es una de las grandes dudas que aparecen en las producciones escénicas hacia el interior. Creo que los interrogantes más allá de los límites se basan en concepciones ancladas en la desvalorización de la cultura local, considerándola menos porque nos pertenece. Si fuera posible visibilizar el poder de los espectadores como creadores de legitimación el dilema podría diluirse. Pero, como ya hemos expuesto, los espectadores, por sí mismos, no tienen el poder de determinar la calidad espectacular legitimada. Entonces, ¿es posible construir un teatro territorial que aporte a la cultura local por dentro de lo canónico? Quizás sea la tarea que nos convoque, poder ser mirados como artistas legítimos en los espacios cotidianos que habitamos, capaces de desentrañar nuevas poéticas que nos convoquen a crear más allá de los límites impuestos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Daulte, J. (2009). *Caperucita*. Buenos Aires: Corregidor.
- Doat, J. (1961). *Teatro y público*. Buenos Aires: Cia. Gral. Fabril Financiera.
- Dubatti, J. 2020. *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Bs AS: INT Ed.
- Dubatti, J. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Librosdegodot

Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. Madrid: Arco

Pricco, A. (2021). *Teatro sitiado. Retórica teatral*. Rosario. Ed. Biblos.

Selden, S. (1972). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.

Salabert, P. (1990)- "la mirada en el vacío. Ensayo de estética y semiótica. En *Poética et Analytica* N°9 : Aarhus Universitet. 85-106.

Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

Sharry, J. (28/07/2012) *Caperucita, un espectáculo feroz en el GAE*. *Diario La Opinión*, p.12.

Caperucita, un espectáculo feroz de Javier Daulte con dirección de Facundo Cruz

<https://www.youtube.com/watch?v=-WoXjDbL5-k&t=21s>

Para ver el tráiler realizado por el INT "CAPERUCITA"-trailer 2- Los Veleros Producciones en el marco de la 28° Fiesta Nacional del Teatro Independiente (27/04/2014). [Archivo de video]

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ulgk13uck8>