



**PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO,
EL CASO: "CANAL NORTE"
[DE MAURICIO ROSENCOF]**

Juan Carlos Malcún – Universidad Nacional de Tucumán
jcmalcun@hotmail.com

Resumen: Las políticas neoliberales y sus efectos en América Latina, con sus secuelas de exclusión y marginación, modifica las costumbres y hábitos de vida de los habitantes de un asentamiento humano (pobre contra pobres) transformándolos en “individuos” no solidarios, mezquinos, y empujados hasta el delito. Por otro lado, este análisis intenta hacer visibles los “modos de producción” y las relaciones de los responsables del espectáculo (Director, Escenógrafo, Técnicos, etc.) como también las competencias enciclopédicas y creativas del espectador en la construcción de sentido en la experiencia de un espectáculo Teatral.

Palabras clave: Latino América, Marginalidad, Relaciones, Escenografía, Espectador

Abstract: The neoliberal policies and their effects in Latin America, with its consequences of exclusion and marginalization, modifies the customs and habits of life of the inhabitants of a human settlement (poor against poor) transforming them into "individuals" paltry, and pushed to the crime. On the other hand, this analysis tries to make visible the "modes of production" and the relations of those responsible for the show (Director, Scenographer, Technicians, etc.) as well as the creative and interpretative competences of the spectator in the construction of meaning in the experience of a Theatrical show.

Key words: Latin America, Exclusion, Relation, Viewer, Creation

1. RELACIÓN, ORGANISMO OFICIAL-OBJETO ARTÍSTICO

La temporada teatral de 1989 correspondió con el trigésimo aniversario de la fundación del “Teatro Estable de la provincia de Tucumán”. En esta oportunidad en la Sala Orestes Caviglia se realizó la puesta de *Canal Norte*, con la dirección de Rafael Nofal, quien me invitó a participar como escenógrafo. *Canal Norte* es una versión libre de *Las ranas* (1961), del autor uruguayo Mauricio Rosencof. En esta oportunidad quiero referirme al modo de producción de dicha puesta escénica, a las relaciones entre los responsables de la puesta (institución oficial, director, actores, escenógrafo, etc.), y a los efectos de recepción producidos en los espectadores.

La representación tucumana se realizó con el nombre de *Canal Norte*, título que, a mi entender, tiene la intención de contextualizar la puesta con la realidad de la capital de Tucumán, es decir, marcar una doble territorialidad, la convivial, (Dubatti, 2003) propia del teatro y la contextual, que se corresponda con los avatares de la realidad local, un asentamiento urbano al borde de un canal de desagüe perimetral de la ciudad oficial. Aunque comparto estas intenciones, (lo contextual) no puedo dejar de pensar en lo riesgoso de estas “traducciones” o “adaptaciones”, sobre todo cuando hábitos, prácticas y costumbres son similares o de una misma región. Desde estas asociaciones advierto lo desacertado del cambio del nombre original de la obra, de llamarse *Las ranas* a llamarse *Canal Norte* con la consiguiente pérdida del efecto connotativo de la metáfora “ranas” como componente genuino y estructurante de la forma teatral, por la forma directa, denotativa y de grado “o” de significación poética, del nombre *Canal Norte*.

Argentina y Uruguay a pesar de que se disputan el “tango”, el “mate en bombilla” y una que otra nacionalidad de talentos como Gardel, Matos Rodríguez y la “Cumparsita” (Tango) entre otros, conflictos propios de su condición de vecinos, corresponden ambos al mismo fenómeno rioplatense, y en algún momento de la historia fueron un mismo país, conocido históricamente como “las Provincias Unidas del Río de la Plata”. Ubico a la obra de Rosencof en el mismo microsistema teatral del Río de la Plata del que según la clasificación de Osvaldo Pellettieri “realismo reflexivo”, más precisamente en el “realismo épico”, Semióticamente se presenta como símbolo [...]” (Pellettieri, 1997)¹.

¹Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Editorial Galerna. pp. 109 a 112.

Estas reflexiones vienen al caso por la temática del texto dramático, ya que la historia aborda la vida de seres socialmente marginales y desesperanzados que habitan asentamientos urbanos informales de Uruguay, llamados “Cantegriles”, que es el equivalente de las “villas miserias” Argentinas, las “favelas” Brasileñas, los “tugurios” Colombianos, “ciudad perdida” en México o “invasión” en Honduras.

El término “Cantegrill” surge, probablemente, como una manera despectiva de referirse a estas viviendas precarias, comparándolas irónicamente con el lujoso barrio Cantegril de Punta del Este, o quizás, más específicamente con el *Cantegrill Country Club*, un club campestre de esa zona a donde concurren las élites adineradas de la región. Observamos aquí una ironía propia también de los argentinos y tal vez más puntualmente tucumana, como, por ejemplo, nuestro famoso “Patio Bullrich” que originalmente era un predio municipal para feria de artesanías y comidas regionales que estaba construido precariamente con techos de paja que imitaban ranchos porteños, y el humor local lo nombra como uno de los primeros y prestigiosos *Shopping Center* porteños, inaugurado en los 80. Ubicado en un lugar que originalmente era un establo, donde se remataban terrenos ubicados en el sur del país como consecuencia del botín de guerra de la mal llamada “Conquista del desierto”.

Uno de los personajes de la historia, es Jacinto, (Nelson González) cuyo medio de vida o su precario sustento es el de buscar ranas en el zanjón pantanoso del Cantegrill y venderlas a un laboratorio que le paga monedas... en este entorno de agua y tierra (pantanoso-hábitat de la rana) o tal vez sea más preciso decir entre lo humano y animal de la vida de estos personajes, es la metáfora que propongo rescatar y hacerla extensiva a toda América Latina y también a otros rincones del mundo, donde viven seres obturados, desesperanzados, que nunca podrán salir del pantano en el que están inmersos como las propias ranas. El efecto simbólico de la metáfora ranas, es pleno y creativo, no compara hombres “como” ranas, no es mitad hombre y mitad animal, supera a la mitología del minotauro, directamente son “Las ranas”, no deja opción, son animales.

Intención que quiero remarcar al enunciar también los nombres despectivos de descalificación y de exclusión, que tienen estos barrios en toda la región latinoamericana. (Tugurios, favela, invasión, ciudad perdida, ciudad oculta, miseria, etc.); en oposición a la referencia puntual de un barrio único y local como es *Canal Norte*.

Comparto, como ya lo dije, la intención de contextualizar, pero a la distancia de 20 años de aquella experiencia, entiendo que en esa oportunidad la “adaptación”, “traducción” o “cambio” del nombre de la puesta escénica, restó valor simbólico, poético y universalidad a la propuesta teatral.



Fig. 1. Jacinto



Fig. 2. Rancho de Ramón.

2. LA PUESTA ESCÉNICA, ¿UN SUJETO INMANEJABLE?

2.1 RELACIÓN, DIRECTOR-ESCENÓGRAFO

Concretada por parte del director la incorporación del escenógrafo, preocupación, al menos en aquellos tiempos, que tanto las producciones oficiales como las independientes, dejaban para resolver a último momento, (a unos veinte o veinticinco días del estreno), y con los ensayos y resoluciones escénicas en muchos casos ya definidos, había que sumar los tiempos necesarios de las conversaciones y acuerdos entre director y escenógrafo para la realización y selección de bocetos que contemplaran los supuestos estéticos de la puesta, e inmediatamente elaborar lista de cantidades y características de los materiales que se iban a necesitar para solicitar a la burocracia oficial la compra de los mismos.

Esperar luego las etapas de la cadena de oficinas de cotización y cotejos de presupuestos, para recién solicitar el correspondiente pedido de dinero, destinado a la compra y aguardar la llegada de los mismos al taller de escenografía, donde los maquinistas, carpinteros, utileros, vestuaristas, zapateros, ornamentistas y pintores, comenzarían sus tareas de realización.

Etapas necesarias e imprescindibles para una organizada y eficaz producción, pero ineficientes cuando no se dispone del tiempo apropiado ya que resulta imposible llegar en términos con el trabajo. Razón por la que se decidió realizar la escenografía con los materiales que se encontraran en los depósitos de los teatros oficiales (San Martín, Caviglia), de restos de escenografías de obras que se habían realizados en temporadas pasadas.

El director aceptó la propuesta en lo referente a que la materialización escenográfica se realizara con materiales de desechos, descartes, residuos de la ciudad oficial, es decir, con la basura que la misma ciudad genera. Esta idea sería el sustento ideológico de la propuesta escenográfica como metáfora de estos personajes que también son desperdicios de una sociedad que los descarta, a la que ya no les sirven y no los necesita más, como es al caso de “Ramón” (Alfonso Gómez Delcey) al que luego de un accidente de trabajo, la empresa decide despedirlo sin indemnización ni obra social que lo protegiera. Sin sueldo ni recursos para alquilar un cuarto en una modesta pensión, viene a vivir en la villa.

En esa búsqueda de desechos del teatro San Martín, se encontraron los recortes de madera y desperdicios de telgopor (sobrantes), que ya estaban en la puerta del depósito que da a la calle (Muñecas) para que el carro de basura se los llevara: con este material se realizó la escenografía de

los ranchos de la villa, que ni siquiera tuvieron que pintarse porque ya tenían huellas envejecidas de los anteriores usos. Se logró, con esta materialidad, una villa metafóricamente construida y habitada por seres humanos y objetos de deshechos.

Se completó con una rampa a manera de senda peatonal de exagerada pendiente hacia proscenio, que en foro y a una altura considerable llegaba a un puente de madera, que conectaba con lo que sería la ciudad oficial, (Indicación didascálica), senda por la que transitaban los personajes en su ida y vuelta de la villa a la ciudad y viceversa.

Los ranchos y la rampa no respondían a una estética naturalista, la rampa no imitaba las barrancas del canal donde se emplazaba la villa. En esta propuesta la pendiente era el desequilibrio psicológico que significa vivir en un plano inclinado inestable, sin trabajo, sin sueldo, sin servicios de salud, sin futuro, sin esperanzas. Situaciones que hacen que los personajes tengan conductas traicioneras, engañosas y faltas de solidaridad con sus vecinos, preocupándose únicamente por la búsqueda del dinero urgente para el día a día, donde el medio puede ser el robo, la prostitución, la recolección de basura (actividad descalificada veinte años atrás), la venta de ranas; donde el trabajo no es una forma de realización, ni mucho menos un proyecto de vida, por lo tanto los medios se transforman en fines, engañando al amigo y vecino: como le ocurrió a *Ramón* con el dinero que los ex-compañeros de trabajo le habían juntado para que se comprase la silla de ruedas, pero *Ruffo* (vecino) nunca le entrega el dinero ni la silla; por otro lado, *Gorgojo* abandona temprano sus juegos de niño para robarle las ranas de *Jacinto* y también venderlas al laboratorio, produciéndose, como ya dijimos, guerras de pobres contra pobres, con supervivencias sin proyectos, sin solidaridad, sin escrúpulos, en definitiva un callejón sin salidas para los habitantes de la villa, que no podrán salir del pantano, o tal vez “salgan de un zanjón para meterse en otro como las propias ranas”².

Referente a la relación Director-Escenógrafo, sorprende el conflicto que se suscitó al momento de terminar el armado de la rampa-senda, (que arrancaba como ya dijimos, desde proscenio y ascendía muy empinada hacia foro, como una senda de la villa hacia la ciudad), cuando el director se pregunta y me pregunta (a tres días del estreno), qué iba a pasar con el telón, ya que la rampa sobrepasaba los límites del arco escénico hacia platea, y con telón cerrado el inicio de la rampa quedaba fuera de dicho límite a la vista del espectador, por debajo de telón, que quedaba

² Heredia, María Florencia, “Mauricio Rosencof: de la clausura a la esperanza, Análisis comparativo de *Las ranas* y *Los caballos*”, [mimeo] ponencia presentada en el XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

sobre la rampa. Ante semejante pregunta, en mi condición de escenógrafo, le contesté “¿qué telón...?” y él insistió “el telón...”, lo que me advirtió de un conflicto mayor, que iba más allá de un simple mal entendido... y ante la insistencia de que el telón iría lo mismo con la punta de la rampa por fuera del mismo, contesté, muy desorientado, que en ningún momento pensé que esta propuesta podría ir con telón. Idea que el director no compartió y como no quedaba tiempo para cambiar, y adaptarla, se estrenó de esta manera, es decir, con el extremo inicial de la rampa apareciendo por debajo del telón, como algo extraño, que no entraba en la caja escénica. Y como dice el dicho, donde manda director no manda escenógrafo, con dolor y sorpresa tuve que aceptar.

Conflicto este que hace visible la crisis de relación que existe entre el director y el escenógrafo, crisis que muestra problemas comunicacionales, que, el crítico Jorge Dubatti llamaría situaciones de producción “Pre semióticas” y que hay que considerarlas, ya que todos los conflictos presentados u ocurridos en el proceso de producción dejan su marca, su huella y aparecerán irremediablemente en el objeto artístico final. Considero necesario destacar la importancia de las conversaciones generales, al menos de los objetivos básicos del proyecto, con mesas de discusión y participación en los ensayos, con presencia de escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, sonidistas y otros responsables, más aún cuando los tiempos de producción son limitados. No obstante lo dicho, considero que los conflictos que se presentaron en esta experiencia fueron fundamentalmente de carácter ideológico y de oposición entre diferentes concepciones estéticas. Por un lado la idea de que solo pueden usarse las posibilidades aportadas por la estructura, tal cual lo propone el teatro a la italiana: de escena frontal, de ilusión, fosa y telón, y por otro lado, que aun tratándose de un teatro de estructura italiana (Sala Caviglia) se pueden usar otras posibilidades que no están agotadas en esa estructura, como por ejemplo no usar telón, ya que en determinadas propuestas el tópico de la “ilusión” teatral no se compadece con la temática social, tal como la de un barrio marginal. Más aun en un contexto político de dictaduras militares recientes que decidieron tapiar con telón de ladrillos y tejas coloniales las barriadas de pobres, para que no fueran vistas y esconder la miseria y el hambre como también la expulsión y traslado a otras provincias de seres marginales que “afeaban” la ciudad. Ideológicamente, creo que la caja escénica abierta produce otro espesor de sentido en la relación del espectador y el espectáculo, al menos en el comienzo de la representación, cuando la platea está iluminada y el espectador está acomodándose en sus butacas, que desde ese instante puede ya comenzar a reflexionar sobre los conflictos y condiciones de vidas de estas barriadas.

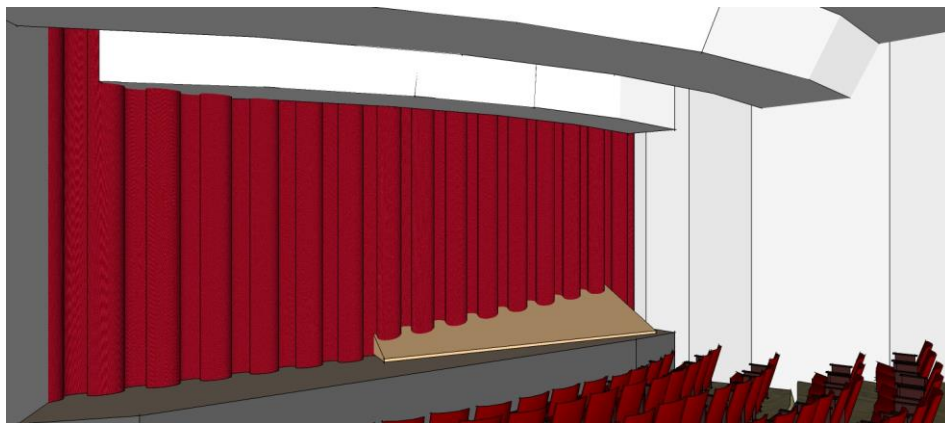


Fig. 3. Rampa, vista 1



Fig. 4. Rampa, vista 2.

3. LA RELACIÓN ESPECTADOR Y ESPECTÁCULO

Teniendo en cuenta la virtualidad y potencialidad de un texto dramático, al cual el director y la totalidad de los responsables de la puesta (Autores, Directores, Actores, Escenógrafos, Iluminadores, Sonidistas, etc.) lo interpretan y le instalan sus sentidos, tenemos que decir que el que cierra la cadena infinita de las interpretaciones, de las que habla E. S. Peirce, cuando se refiere las semiosis

infinita o ilimitada, el que pone límite y también le instala su sentido, pero esta vez en forma definitiva, es ese poderoso personaje que se llama “**Espectador**”.

Con la confirmación de esta hipótesis quisiera concluir y mostrar cuán frágil es el dominio del objeto artístico que tienen los responsables del espectáculo ante el acto de la interpretación.

Partiendo de la interpretación que el autor (Rosencof) hace de los excluidos personajes del Cantegril uruguayo y produce un “texto dramático”, que llama *Las ranas* con las indicaciones escénicas para su representación; de la misma manera un director de escena a su vez interpreta dicho texto dramático y produce un “texto espectacular” que llama *Canal Norte*; un escenógrafo interpreta el mismo texto y produce una escenografía de determinadas características, para que después sea representada ante mil y un espectadores que también harán sus interpretaciones y así se podría seguir hasta lecturas casi infinitas. (Eco, 1992[1995]:119-134)

3.1 CRÍTICA TEATRAL Y OTRAS INTERPRETACIONES

DIRECCIÓN: Rafael Nofal logra con su puesta transformar una obra sin conflictos o con débiles conflictos, en un espectáculo atrapante. El espectador, aun el más desprevenido, percibe una excelente marcación actuarial, a los que desplaza concienzudamente para lograr el justo equilibrio plástico ayudado por una escenografía inteligentemente resuelta. Una vez más Rafael Nogal jerarquiza una puesta del Teatro Estable de la provincia.

ESCENOGRAFIA: Excelente, su creador, el Arquitecto Juan Carlos Malcún, logra conjugar la impiedad de miedo con la belleza plástica de la misma. Una marcada rampa da la sensación que los personajes descienden aún más a las profundidades a sus reductos, a sus cuevas, lejos del mundo normal que vive allá arriba a la luz. Y a los costados ranchos similares a jaula donde se refugian estos seres marginales. En primer plano buscando el equilibrio justo, enfrenta dos pocilgas, el hogar de Ramón y su mujer, donde cada día corre el telón para mostrar su vida interior y la de Rufo y su compañera.

RESUMIENDO: Canal Norte, Versión libre de *Las ranas* del Uruguayo Mauricio Rosencof, presentada por el Teatro Estable de la Provincia, en el Teatro Caviglia de nuestra ciudad, es un

excelente espectáculo con un libro sin pretensiones pero enriquecido con una excelente dirección, una bella escenografía y muy buenas actuaciones. Merece ser visto.³

3.2 EL ESPECTADOR

Para concluir, me centraré en la interpretación de un espectador, la noche del estreno, que me sorprendió: Finalizada la puesta se me acercaron personas a saludarme, como habitualmente ocurre con todos los que tuvieron participación con el espectáculo.... Al referirse a la punta de la rampa que quedaba fuera del telón, casi al filo con el borde del proscenio me dijo,

“...qué bueno que está la rampa afuera del telón [...] qué bien logrado lo marginal, es algo que queda afuera... ¿cómo se les ocurrió...?” y... (pensativo... le contesté): -sí, lo discutimos mucho con el director y llegamos a un acuerdo... y así quedó...

Espectador: “-¿así lo pensaron? Si... Buenísimo, los felicito...”

A esto me refiero cuando hablo del sujeto teatral (puesta escénica) que a la hora de las interpretaciones es un “animal inmanejable”. El espectador tenía una tercera interpretación, distinta a la del director y a la del escenógrafo: la pobreza no se puede esconder, ni con tapias, ni con telón... Muy creativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Dubatti, Jorge (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Eco, Humberto (1995), *Interpretación y Sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Edt. Cambridge University.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2007), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Editorial Galerna (1º Edición).

³ Fragmentos de la crítica del Periodista y Director teatral Luís Alberto Giraud. Radio Nacional: del Miércoles 25 de Octubre de 1989