escenauno
Escenografía, dirección de arte y puesta en escena

LA PUESTA EN EL ESPACIO.

APUNTES SOBRE ALGUNOS EXPERIMENTOS ESCÉNICOS-AUDIOVISUALES CREADOS EN LAS XIII JORNADAS DE DRAMATURGIAS DE PROVINCIAS.

Dra. Julia Lavatelli – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires – jlavatelli@gmail.com

***

RESUMEN: El presente artículo analiza tres experimentos escénicos audiovisuales creados durante la pandemia sobre textos producidos en un taller de dramaturgia como cierre de las XIII Jornadas de difusión de dramaturgias de provincias organizadas por la Biblioteca de Dramaturgias, en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN). A partir del concepto de la "puesta en el espacio" se interroga sobre la naturaleza intermediaria, entre teatro y audiovisual, de los materiales y avanza sobre el devenir posible de las creaciones transmedia.

PALABRAS CLAVE: Teatro, creación audiovisual, dramaturgia, tansmedia

ABSTRACT: This article explores three audio-visual/scenic experiments created during the 2020 pandemic. The three shorts films were based on texts produced in a dramaturgy workshop as the closing of the XII Conference on province dramaturgies (organized by the Library of Dramaturgies, at the Faculty of Art at the National University of the Centre in Argentine -UNICEN-. Starting from the concept of "mise in space", the article inspects the intermediary nature, between theatre and audio-visual, of the materials and advances on the possibilities of transmedia creations.

KEYWORDS: Theatre, audio-visual creations, dramaturgy, transmedia

INTRODUCCIÓN

La "puesta en el espacio" es una expresión que, en el campo teatral, suele designar un pasaje provisorio o inconcluso a la representación. Un paso intermediario entre el libro, el texto, pieza o guión, -poco nos dice ya el formato de la escritura- y la "puesta en escena".

Durante muchos años referimos con esa expresión de "poner en el espacio" tanto las lecturas de piezas teatrales, como los (semi)montajes de materiales recién generados en sucesivos talleres de dramaturgia realizados durante las Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias.

La edición del evento en el presente año 2020, marcada por la pandemia y el aislamiento social, no pudiendo ocupar el espacio concreto, físico y público, debió transitar los espacios virtuales de plataformas de reuniones remotas, canales de streaming y redes sociales.

Particularmente interesante resultó el trabajo de (semi)montajes de los materiales generados durante el taller de dramaturgia ofrecido por Alberto Moreno. La incorporación de realizadores audiovisuales a los equipos habituales de creadores teatrales, directores, actores, escenógrafos, etc., implicó una transformación que parece interesante esbozar aquí.

DEL LUGAR DEL ESPACIO

Nos preguntamos aquí por el lugar del espacio, apelando a la raíz etimológica de la voz *lugar*, vinculada al vocablo *luz*. Así, nuestro interés sería el de revisar el uso particular y el tratamiento del espacio y cómo éste ilumina la creación teatral contemporánea.

El lugar del espacio en la creación teatral ha variado a lo largo del s. XX y su metamorfosis parece extenderse en estas décadas iniciales del s. XXI. La reflexión de Bernard Dort sobre el tratamiento del espacio en la historia de la creación teatral cuando analiza la representación emancipada es un buen punto de partida para abordarlo.

Luego de al menos doscientos años de un único modelo espacial, la "sala a la italiana", dominante en el teatro occidental, el espacio escénico se diversifica en el momento en que aparece la figura del director teatral. La puesta en escena, supone B. Dort, necesariamente implica un tratamiento diverso del espacio, en la medida que cada obra requiere una

organización espacial propia. Al parecer, ya en 1903 A. Antoine hablaba de establecer el "ambiente" como paso previo a la realización escénica propiamente dicha, porque "es el ambiente el que determina los movimientos de los personajes y no los movimientos de los personajes los que determinan el ambiente".[1]

Desde ese ambiente especialmente concebido para cada obra se pasa rápidamente a un espacio polivalente y transformable, gracias a los medios técnicos, a la vista del espectador. Desde entonces, sostiene B. Dort el espacio "no es más un cuadro o un envase: actúa en el espectáculo, como los otros elementos de éste. Se puede hablar incluso de *particiones espaciales* y tener al espacio por dramatúrgicamente activo"[2]. Y si el ejemplo de J. Grotowski en Europa ilustra la partición del espacio como el primer gesto del director de escena contemporáneo, algo similar podemos señalar en Argentina respecto del trabajo de R. Bartis, quién transforma el edificio teatral del *Sportivo* -vemos que no se trata solo del escenario - para cada espectáculo producido allí.

Esta transformación del espacio escénico alcanza un planteo bien radical en la propuesta de "teatro ambientalista" de R. Schechner, para quien el espacio, al igual que los otros cuerpos involucrados en el acontecimiento teatral, se considera vivo, es decir, en tanto participa y permite determinadas experiencias: "Yo creo que hay una relación real, viva, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo; que el tejido vivo humano no se detiene abruptamente en la piel".[3]

Es común que actualmente definamos el acontecimiento teatral en tanto experiencia, determinada por el contacto que los cuerpos participantes establecen en un tiempo y un territorio determinado. Ese valor fundamental asignado a lo que ocurre *entre* los cuerpos en presente, aporta alguna precisión sobre la importancia conferida al espacio en la creación

[1] André Antoine, citado por B. Dort, *La représentation émancipée*, Actes Sud, 1988, p. 179. (Traducción de la autora).
[2] B. Dort, ibídem.
[3] R. Schechner, *El teatro ambientalista*, Árbol editorial, México, 1974, p. 19. Allí, R. Schechner agrega: "Se necesita trabajar mucho para localizar las relaciones exactas entre el cuerpo humano y el espacio. Creo que se descubrirá que muchos conceptos aparentemente místicos tienen sus raíces en la realidad. De la misma manera en que el murciélago ciego ve con sonido de alta frecuencia, el ser humano tiene muchas formas de ubicarse en el espacio: formas diferentes, aparte de ver y de oír. Creo que la energía se transmite y se recibe con gran precisión y que nos encontramos en el umbral de comprender que se transmite y como. También estarnos a punto de admitir que no hay tal cosa corno un espacio muerto o un espacio vacío".

escénica contemporánea. Los cuerpos en relación que dan lugar al acontecimiento teatral, no serían ya tratados en tanto signos (referencia a una ausencia, la figuración de una fábula representada), sino en su materialidad más concreta, en tanto *extensión.*[4] El espacio y el cuerpo de los actores y espectadores compartirían entonces su condición de extensiones, y tal vez en ese sentido es que sostenemos que el gesto primero del actor es "habitar un espacio: estar-ahí" y el gesto primero del director es particionar el espacio, repartirlo para la participación en el acontecimiento.

Durante la pandemia de este año 2020, el aislamiento nos privó de ese espacio compartido, de ese "convivio" y los gestos de los creadores debieron adaptar, tanto el de "estar-ahí" para los actores como el de "particionar el espacio" para el director. En ese contexto, se conformaron los equipos de creación para los semi(montajes) de materiales del taller de dramaturgia "Susurros de la intimidad" dictado por Alberto Moreno, que comentaremos en el siguiente apartado.

EXPERIMENTOS ESCÉNICOS-AUDIOVISUALES O SEMI(MONTAJES) DE PANDEMIA

Durante los dos meses previos a las XIII Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias, Alberto Moreno[5] ofreció el taller de dramaturgia "Susurros de la intimidad" a una decena de teatristas residentes en distintos - y muy lejanos - lugares del país.[6] Para continuar con la tradición de clausurar el evento con una muestra escénica ofrecida al público general

[4] Sobre la relación del acontecimiento y el cuerpo, puede verse la Clase Magistral de J. Lavatelli, "El Acontecimiento y el cuerpo" en *Integrando Saberes*, INT, 2020. https://www.youtube.com/results?search_query=%23INTegrandoSaberes

[5] Alberto Moreno nació el 10 de noviembre de 1970 en Andalgalá, provincia de Catamarca y es ahí mismo donde desarrolla actualmente una intensa actividad como director teatral, dramaturgo y profesor de teatro. Su formación comenzó en la Universidad de Córdoba, donde obtenía el diploma de Licenciado en Teatro y encontraba algunos de sus grandes maestros, como Paco Giménez o José Luis Valenzuela. Continuó sus estudios en Colombia y en la mítica sala Beckett de Barcelona, con maestros de la talla de José Sanchís Sinisterra, Marco Antonio de la Parra o Sergí Belbel. Sus obras fundamentales de los últimos años: "Siesta"; "Del Nombre de los sentimientos" o "La noche del cabrito" recorren festivales teatrales del país y del exterior, le han valido premios y distinciones y son ya una referencia indispensable de la dramaturgia argentina contemporánea. https://www.youtube.com/channel/UCTXW_SMJeFtxRN3-_3wB0OA

[6] Los participantes eran Abril Ocampos, de Bahía Blanca; Martina Cabrera de Necochea; Nahir Gramajo de Caleta Olivia; Pablo Discianni de Buenos Aires; Emilia Nieto Valdez de La Rioja; Javier Santanera de Cipolletti; Adrian Moriconi de Rosario; Ayelen Hesse de Mar del Plata; Catalina Landivar de Tandil y Alejo González de Olavarría.

sobre fragmentos de los materiales producidos en el taller, se propuso este año integrar realizadores audiovisuales a los equipos de creación. Si la muestra se ofrecería al público a través de pantallas, resultaba imprescindible contar con la participación de creadores del campo audiovisual.

Así se conformaron diez equipos, en los que la dirección de los materiales era compartida por un director teatral y un realizador audiovisual, dando lugar a una serie de experimentos escénico-audiovisuales. La realización de estos materiales siempre se propuso en condición de (semi)montados, es decir: en tanto materiales ofrecidos en proceso, verdaderos *Works in progress.* Única condición que posibilitaba llevar adelante producciones que contaban con escasos días de trabajo, además de deber sortear las distancias físicas concretas que muchas veces condicionaban a los equipos, ya que integraban creadores con residencia en lugares remotos.

La conformación de los equipos se realizó mayoritariamente a propuesta de los organizadores del evento, que jugaron una suerte de rol de editores: acercando los textos a directores según afinidades, seleccionando actores de acuerdo a los personajes o situaciones de los materiales textuales y considerando trayectorias de trabajo común.

Los materiales semi(montados) se registraron como videos de una duración de entre 6 y 8 minutos, en calidad de 720 o 1080 pixeles, de modo de dar lugar a registros con dispositivos portables personales y atendiendo a que se exhibirían en el canal de youtube de la Facultad de Arte.[7]

La "puesta en espacio", ese gesto primero de la creación escénica se ampliaba, tanto por las posibilidades que abre el formato audiovisual, como por su proyección en pantalla y por la multiplicación de espacios implicados por creadores que no podían confluir en una misma "locación" o reunirse personalmente en razón de la pandemia.

[7] https://youtu.be/EzSCjw05xMg

Es interesante señalar que, para la difusión de la muestra pública del material, se utilizó una imagen de N. Van Wieck, señalando desde el comienzo, la relevancia otorgada al espacio en la creación de los materiales. Durante el desarrollo del taller, Alberto Moreno había propuesto algunos ejercicios sobre pinturas de E. Hopper, para quien el diseño espacial y la ubicación de la figura humana en el entorno constituyen un aspecto sustancial de la obra.[8]

Como puede verse, la difusión de la Muestra de Semi(montados) basada en la pintura *Q Train*, de neta inspiración hopperiana, señala de entrada la atención conferida al espacio.

Igualmente aparecía el espacio como elemento fundante de la creación, en la propuesta de utilizar ciertos formatos textuales regidos por lo espacial – como podrían ser diarios de viajes o crónica de viajes – y ponerlos en tensión con espacios íntimos, como se sugería en la escritura de *Operación claustrofobia*, de Pablo Discianni.[9] Allí, el diario de viaje a través de la casa, permitiría conocer el derrotero de la protagonista, una joven mujer que en los años '60 huye a Tafi Viejo, pueblo del Tucumán, para escapar a un anunciado fin del mundo.

[8] También en la obra de E. Hopper parece el gesto de "puesta en espacio" particularmente valorado, si "todo está en el lienzo" – el espacio lienzo- éste se aborda luego de un minucioso trabajo de boceto. Para alguna de sus pinturas, E. Hopper llegó a realizar más de cincuenta bocetos, como para su célebre "New york Movie" (1939). Por otro lado, la relación entre la obra de E. Hopper y el cine - y más recientemente el teatro-, parece igualmente señalar la importancia otorgada al espacio en su obra.

[9] El equipo completo de *Operación Claustrofobia* de Pablo Discianni se completaba con Silvio Torres como realizador audiovisual (residente en Tandil) y María del Mar Rita Juan como actriz (residente en la Ciudad de Buenos Aires).

Y literalmente es remarcable el vínculo entre la escritura teatral y el espacio en *Fragmento de Patquía* de Emilia Nieto, donde se despliega una cartografía que postula una fundación mítica para la ciudad de Patquía, en Catamarca.[10]

HABITAR Y/O COMPONER, FORMAS DE EXPERIMENTAR EL ESPACIO.

La creación de estos experimentos escénico-audiovisuales supuso integrar diferentes modos de tratar la cuestión espacial. Una creación intermediaria, a mitad de camino entre la creación teatral – aunque más no sea en su formato de registro en video – y la composición audiovisual, casi como cortometraje, interpelada por las respectivas -y diversas- modalidades de trabajo.

La obra *Cameo de una heroína teatral* de Javier Santanera, parece asumir de ese carácter intersticial de la creación, ya que propone la figura de "cameo" o camafeo, el formato con el que se designa la aparición breve de un personaje real en una película o serie televisiva. En este caso, la aparición de la "heroína teatral" parece invertir el motivo y permitir la aparición de la tragedia – la heroína que salta al vacío desde un puente poblado por pescadores- en el mundo real.[11]

Tal vez el semi(montado) en el que más claramente se observa el gesto fundante de poner en espacio es en *El silencio son las obsesiones* sobre el texto de Ayelén Hesse, donde la directora teatral Marcela Juárez opta por un emplazamiento diferente del propuesto en el texto.[12] En efecto, el texto teatral consigna como espacio de la representación el cuarto de un hotel. El personaje único es Rosario, una mujer de mediana edad, artista en visita a la ciudad marítima en ocasión de una exposición de su obra.

La directora teatral Marcela Juárez realiza una operación de tal potencia al "poner en espacio" que todo el sentido del material se ve transformado. Si en el texto escrito, la voz del

[10] El equipo completo de *Fragmento de Patquía* de Emilia Nieto, se completaba con la actuación de Valeria La Rosa Gallardo (residente en Lima, Perú); Lucía Salas como directora teatral (residente en Tandil) y Denisse D'Anunzzio como realizadora audiovisual (residente en Mar de Ajó).
[11] El equipo completo de *Cameo de una heroína teatral* de Javier Santanera, se completaba con la actuación de Flora Zafora, Pepo Sanzano y Germán Romero; la dirección teatral de Daniela Ferrari y Franco Pomponio como realizador audiovisual, todos ellos residentes en Tandil.
[12] El equipo de creación de *El silencio son las obsesiones* de Ayelén Hesse se completaba con Marcela Juárez como directora teatral y Gabriela Pérez Cubas como actriz (ambas residentes en Tandil). Se trata del único equipo que no contó con la participación de realizador audiovisual.

personaje parecía explayarse en un largo soliloquio, en el material escénico-audiovisual se instala una interlocución múltiple – el gato y una tercera persona, a quien dirige la palabra - clara y concreta, con la que gana teatralidad y potencia audiovisual.

Poner en el espacio en la copa del árbol constituye, obviamente, un gesto de gran potencia. Como una especie de versión femenina de barón rampante, el personaje se percibe "instalado" en ese entorno.

Las dos interlocuciones se despliegan con firmeza en el material, tanto cuando llama a su gato con el sonido de un frasco de alimento, como cuando mantiene la escena conversación con su amiga directo a cámara.

Sin ninguna referencia a la altura, el trabajo de la actriz Gabriela Pérez Cubas no muestra jamás incomodidad o temor, al contrario, las acciones de trepar o cambiar de rama se realizan con solvencia y seguridad.

El entorno natural: la copa verde y frondosa del árbol, el sonido de pájaros, la luz del día, generan un contraste con el relato íntimo de experiencias sexuales que aporta gran tensión a la escena.

Construido a través de un largo plano secuencia, el material alcanza su máxima potencia sobre el final, cuando a medida que la cámara se aleja del personaje, se abre el paisaje y las dimensiones reales del árbol adquieren toda su magnitud.

ISSN: 2362-4000
Número 13 | DICIEMBRE 2020

Se trata del único material creado sin la participación de realizador audiovisual y en la que la trayectoria conjunta de la directora y la actriz, juega sin duda un rol fundamental en la realización.

El experimento escénico-audiovisual *Sofía, Pilar y Carola después Mario* sobre el texto de Martina Cabrera, - con dirección compartida entre ella misma, como directora escénica y Ramón Miquelot como director del audiovisual -, resulta también una interesante indagación sobre el espacio.[13]

En la película confluyen distintas tensiones vinculadas a lo espacial. Por un lado, el asilamiento que impone la pandemia se tematiza en el texto, y a su vez impone condiciones de realización, ya que los actores se encontraban en distintas locaciones en razón del aislamiento social.

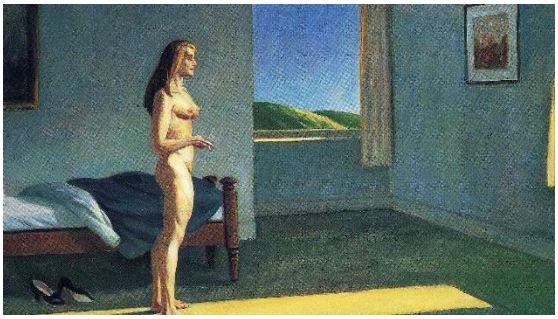
Por otro lado, la historia de ficción se ubica en "una casa", en voz en off, se escucha instalar el espacio casa al comienzo: "En el living, sentado en un sillón, está Mario […] Ellas tres entran y salen de las habitaciones". El espacio casa, no solo determina el ambiente doméstico sino que también se construye/deconstruye como reunión de partes. Ventanas, puertas, pasillos, sillones, etc. Una reunión de partes, un agenciamiento con carácter de enumeración que compone a través de la yuxtaposición "y". Como dice G. Deleuze, una fuga rizomática.[14]

Finalmente, algunas pinturas de E. Hopper, en sí mismas una indagación de espacios interiores, que habían estado al origen de la tarea de escritura dramatúrgica son incorporadas al material. Particularmente atractivas resultan las imágenes que consigue Ramón Miquelot en las escenas de los actores en sus respectivas locaciones, ya que en ellas juega con un "aire de familia" respecto de las pinturas hopperianas. Se trata aquí de un gesto de montaje que expone al realizador, ese sujeto del montaje queda explícitamente integrado al discurso, sumándose – podría conjeturarse – al voyeurismo de sus

[13] El equipo se completaba con las actuaciones de la propia Martina Cabrera (residente en Necochea), Agustina Fidalgo (residente en Bahía Blanca), Macarena Lahora (residente en Tandil) y Jacinto Mastropierro (residente en Granada, España) Juan Wagner como voz del narrador (residente en Tandil), mientras que Ramón Miquelot reside en Ciudad de Buenos Aires.

[14] Ese conector "y" tiene una lógica, la rizomática según Deleuze, y suficiente fuerza para voltear la ontología, destituir el fundamento, anular el fin y el origen, y permitir moverse "entre" las cosas. Deleuze, G. et Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie II. Mille Plateaux,* Minuit, Paris, 1980, p. 36

predecesores. Es la misma presencia que resuena en la voz final del material cuando se escucha – "Corte" antes del negro.



Así la pintura *Mujer al sol* se emparenta con la presentación del personaje Sofía quien – en voz off- narra su aislamiento y el tránsito de la enfermedad en la habitación.

La ubicación de la ventana, su posición respecto del sol, la desnudez del personaje y el cigarrillo son los principales elementos que establecen el lazo entre las imágenes.

La atención conferida a la ubicación de la figura en el entorno no sólo juega con la pintura de Hopper como modelo espacial, también la interrogación sobre la interioridad del personaje se cuela en la escena.

Igualmente se emparenta *La hora del verano* con la presentación del personaje Pilar, quien -en voz off- narra su plan de suicidio. También aquí la posición respecto del sol, las líneas rectas edilicias que enmarcan la figura y el vestuario del personaje (sombrero y vestido ligero) con las marcas que consiguen los lazos entre las imágenes.

ISSN: 2362-4000
Número 13 | DICIEMBRE 2020

El tratamiento en la pintura *Habitación de New York* y en particular el recorte del detalle del hombre en el sillón, igualmente se constituye en un gesto de montaje que trabaja para la construcción de similitudes espaciales.[15]

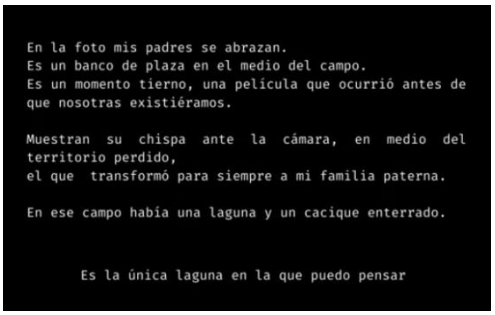
La aparición del personaje Mario, sentado en sillón y con marco de cuadro detrás, genera el "aire de familia" entre las imágenes. El recorte o detalle permite continuar la interrogación sobre la interioridad dentro de los límites en que se desarrollaba la producción del material – los actores en locaciones diferentes, geográficamente distantes y registrando las escenas con sus propios dispositivos personales -.

También la película *Cacique Negro* sobre un texto de Catalina Landívar es un (semi)montado que vale la pena revisar desde el punto de vista de la puesta en el espacio. Si en todos ellos se constata una puesta en cuestión de la representación realista, evidenciando la presencia del artificio y sus dispositivos (Mirada directa a la cámara, micrófonos que aparecen en el cuadro, voz de corte que se integra al audio, etc.) en el trabajo de Catalina Landívar y Mariela Castiglioni, la ficción es directamente contestada.[16]

[15] El vínculo de las pinturas de E. Hopper con el cine es estrecho. Su realismo introspectivo, el voyerismo de sus imágenes, la importancia de la ubicación de la figura en el entorno, etc. hacen de él un pintor permanente revisitado por el cine. Una relación que alcanza, tal vez, su máxima expresión en la obra de A. Hitchcock. Elios Mendieta Rodríguez, "El reflejo de la obra de Edward Hopper en las películas" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp.77-88.

[16] EL equipo de *Cacique Negro* se completa con Hernán Hillkirk, Aixa Lützelschwab, Marcelo Landívar, Ignacio Landívar, Graciela Landívar, María Inés Etchepare, Susana Milloc (Voces off) y Mariano Rótolo en edición de audio.

ISSN: 2362-4000
Número 13 | DICIEMBRE 2020



Se trata de un gesto ya presente en el texto mismo, en el que una suerte de prólogo anuncia que se trata de una ficción en la que "debe escucharse la voz y la memoria de los míos" y explica que su título – Cacique Negro- corresponde al nombre un establecimiento de campo familiar.

En la realización audiovisual se agudiza ese carácter intermediario de obra de ficción y obra documental, ya que incorpora al trabajo material de archivo, como fotografías de familia y material documental, por caso, audios de entrevistas realizadas especialmente para la creación a integrantes de la familia.

Toda la obra se despliega como una indagación, -una investigación casi podría decirse- sobre un espacio que parece contener el tiempo. *Cacique Negro*, se presenta como el espacio familiar perdido al que solo se accede a través de la memoria. *Cacique negro* es también el pasado – "un momento que de tan viejo parece imposible", dice el prólogo, y por lo tanto su visita permite conocer(se). No solo la historia personal es retrabajada por este ejercicio de indagación, también la Historia grande de la Nación Argentina construyéndose sobre el relato que defenestra las culturas originarias se cuela en el material. En la voz de un entrevistado, el mito del cacique que poblaba el lugar pasa de "asesino" a "defender lo de él"[17] y la voz off que sostiene reiteradamente "– como si hubiera sangre mala en la tierra" deja entrever la condena que pende sobre un Estado que se funda sobre la matanza.

[17] Se trata de la entrevista a Héctor Montarcé, empleado del campo, entrevistado en el video de archivo utilizado. Allí se escucha: "El cacique era de acá […]Él era asesino, era muy…muy… Un indio que defendería lo de él ¿no es cierto?"

La laguna de *Cacique Negro* es el núcleo primordial de ese territorio, a la vez espacio y tiempo, en el que se despliega la historia personal, la Historia argentina y las historias de ficción apenas esbozadas. El montaje del film, enteramente compuesto sobre archivo y documentos consigue un ritmo personalísimo que permite augurar un desarrollo de obra mayor para este *Work in progress* de pandemia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La diversidad de los experimentos escénicos-audiovisuales brevemente analizados aquí resulta ilustrativa de la amplitud que el gesto de poner en espacio adquirió en estas obras intermediarias entre teatro y creación audiovisual.

Intercambios y diálogos que ponen en relación recorridos similares alrededor del cuestionamiento de la ficción soberana en las artes de la escena de nuestros días y que despliegan, con propuestas bien singulares, el registro – casi infinito – al que acceden los creadores al asumir la puesta en el espacio.

Que la puesta en espacio constituye el gesto primordial que permitiría distinguir – si eso fuera posible- el teatro contemporáneo del teatro moderno es la tesis más osada de B. Dort en el artículo citado al comienzo de este escrito. El análisis de la puesta en escena de Klaus Michel Grüber de la obra de *Hyperion* de Hölderlin en el Estadio Olímpico de Berlín en 1977 bajo el título de "Viaje de Invierno" permite postular la idea. Se trata de una puesta en escena que es principalmente una puesta en espacio y que necesariamente implica una versión de la obra y no su representación; la ilustración más acabada de que ese gesto implica una salida del teatro, un cuestionamiento de la ficción y un paso hacia el mundo.

Los materiales generados para el cierre de las XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias, parecen guardan, con ese evento - aún sin saberlo-, un estrecho vínculo. Poner en el espacio sea, tal vez, también un gesto primordial para las dramaturgias -deberíamos decir discursos,- transmedia.