



## LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO EN LA POÉTICA DE MARIANO PENSOTTI

**Silvina Alejandra Díaz** -Universidad de Buenos Aires- CONICET-silvinadiazorban@yahoo.com.ar

**Adriana Libonati** -Universidad de Buenos Aires-superlibonati@gmail.com

\*\*\*

**RESUMEN:** Desde sus primeros trabajos como dramaturgo y director, la obra de Mariano Pensotti da cuenta de un tratamiento creativo y experimental del espacio escénico, concebido como un “elemento dramático activo” (De Marinis), que condiciona, determina y redefine la escritura dramática y el acontecimiento escénico. En cada una de sus puestas el director configura un relato expansivo desplegado a través de múltiples medios y soportes. Nos proponemos realizar una aproximación a la poética de Pensotti a partir de su concepción del espacio como un elemento dinámico, abierto y polisémico, que favorece la multiplicidad de miradas y la diversidad de puntos de vista, cuestionando la idea de percepción única, centralizada y totalizadora.

**PALABRAS CLAVE:** Mariano Pensotti, espacio, dispositivo escénico, liminalidad, metateatralidad

**ABSTRACT:** From his early work as a playwright and director, Mariano Pensotti's work gives an account of a creative and experimental treatment of the scenic space, conceived as an "active dramaturgical element" (De Marinis), which conditions, determines and redefines dramatic writing and scenic event. In each of his settings the director sets up an expansive story deployed through multiple means and supportes. We intend to make an approximation to Pensotti's poetics from his conception of space as a dynamic, open and polysemic, which favors the multiplicity of looks and the diversity of views, questioning the idea of unique, centralized and totalizing perception.

**KEYWORDS:** Mariano Pensotti, space, scenic device, liminality, metateatrality

La acción de las agrupaciones sociales surgidas durante la crisis que, a comienzos de la década del 2000, estremeció las estructuras socio-políticas y las instituciones democráticas en Argentina, constituyó una respuesta a las políticas de ajuste y privatización de un sector del espacio público llevada a cabo por el programa neoliberal de la década del noventa, que modificó el aspecto de la ciudad, alterando hábitos y formas de vida (Lobeto, Circosta, 2014, p. 18). Los usos sociales y políticos del espacio urbano que entraron en vigencia en esos momentos (piquetes, asambleas, manifestaciones, intervenciones artístico-políticas) hallaron su correspondencia en la práctica escénica, que resignificó, desde sus propias condiciones estéticas, la pauperización social y económica.

Se apeló entonces a varios recursos que, aunque dictados en parte por la coyuntura económica, respondían también a elecciones estéticas. Entre ellos la utilización de ámbitos no teatrales, no condicionados de antemano y liberados de las convenciones artísticas tradicionales: fábricas, casas, medios de transporte, calles, parques. Aparecen, asimismo, como estrategias recurrentes en los espectáculos del circuito no oficial la creación de escenografías o de espacios extra-escénicos que aluden, metafóricamente y simbólicamente, a la situación social<sup>1</sup>; el mestizaje entre lo abierto y lo cerrado, entre lo público y lo privado; el uso de espacios desbordados, fragmentados, descentrados o despojados que dan cuenta de la pérdida de referencias y valores estables al tiempo que refuerzan la centralidad del actor.

Los primeros trabajos escénicos de Mariano Pensotti<sup>2</sup> -*Ojos ajenos* (2000), *Trieste* (2001) y *Los ocho de julio* (2002)<sup>3</sup>- estrenados en los tiempos turbulentos de la crisis, recrean y encarnan

---

<sup>1</sup> Pensamos por ejemplo en *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese (2001), con diseño escenográfico del mismo director, *Los murmullos* de Luis Cano (2002), dirigida por Emilio García Wehbi, con escenografía de Norberto Laino y en *La última cinta magnética* -basada en *La última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett- bajo la dirección de Ricardo Bartís (2000/2002), en que la escenografía asedia al protagonista hasta que finalmente se derrumba sobre él.

<sup>2</sup> Mariano Pensotti es autor y director teatral. Se formó en teatro, cine y artes visuales en Buenos Aires, España e Italia. Junto a la escenógrafa Mariana Tirantte y el músico Diego Vainer creó el grupo La Marea.

el dinamismo de los espacios teatrales en su vinculación con el contexto socio- político o bien en su autorreferencialidad. Su trayectoria creativa se edificó, a partir de allí, en torno a un rasgo fundamental, que es sin duda su marca directorial más destacada: la utilización no convencional del ámbito escénico, considerado como una dimensión compositiva, que rediseña permanentemente las normas y los códigos teatrales. En estas obras se configuran además los intereses temáticos y estéticos que aparecerán reformulados en trabajos posteriores: el paso del tiempo, las ficciones que se multiplican indefinidamente, los dobles, la realidad como ficción y la ficción como la otra cara de la realidad.

### *ESPACIOS MÚLTIPLES Y DISCURSOS PLURALES*

Pensotti genera sus puestas en escena desde una concepción del espacio como “elemento dramático activo” (De Marinis, 2005), que se constituye en el factor principal, en función del cual se organizan los signos escénicos:

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

Para cada uno de sus trabajos el director diseña una particular disposición escenográfica a partir de un tratamiento creativo, experimental y dinámico del signo espacial que, en su apertura y polisemia, cuestiona la percepción única, centralizada y totalizadora para favorecer la

---

Sus obras se presentan en numerosos festivales internacionales. Ha realizado intervenciones en espacios públicos en distintas ciudades del mundo (como *La Marea* y *A veces creo que te veo*) y ha sido convocado también por la Ópera Nacional du Rhin, de Estrasburgo para dirigir una Ópera (*Beatrix Cenci*).

<sup>3</sup> *Ojos ajenos* y *Trieste* se estrenaron en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires). Por su parte, *Los 8 de julio* integró el ciclo Biodrama, dirigido por Vivi Tellas en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.

pluralidad de miradas y de puntos de vista. En cada caso el dispositivo escénico -construido en colaboración con la escenógrafa y vestuarista Mariana Tirantte- metaforiza la idea central de la trama y condensa sus sentidos dispersos.

Asimismo, la mixtura de lenguajes de diversas disciplinas artísticas, soportes expresivos y medios tecnológicos -cine, artes plásticas, música, títeres, proyecciones digitales- desvanece los límites “que separan los paisajes realistas de los ficticios” al tiempo que “proveen un gigantesco y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes étnicos, donde el mundo de las mercancías culturales, el mundo de las noticias y el mundo de la política se encuentran profundamente mezclados” (Appadurai, 2001, p. 49). En este sentido, puestas en escena como *Interiores*, *El pasado es un animal grotesco*, *Cineastas*, *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* y *Arde brillante en los bosques de la noche* generan percepciones múltiples, simultáneas y superpuestas, que dan cuenta de nuevas experiencias de comunicación descentralizadas.

La dimensión autorreferencial y metateatral que supone la conciencia de la enunciación es también una constante estilística y semántica en la poética de Pensotti. Sus espectáculos no se limitan a narrar una historia sino que reflexionan sobre el modo de producción y los artificios escénicos por medio de su puesta en abismo,<sup>4</sup> sin disociar el proceso creativo de la escenificación. Por un lado la vida cotidiana, como material inestable y marginal, se convierte en objeto estético (Lehmann, 2013). Por otro lado, la ficcionalización de la realidad implica un deslizamiento de los confines entre persona y personaje, entre el acontecimiento experiencial y la mostración de las convenciones del lenguaje teatral.

Uno de los ejemplos más significativos a propósito de esto es *Interiores*<sup>5</sup> (2007), cuyo proceso de escenificación consistió en la intervención de los departamentos de un edificio real

---

<sup>4</sup> La *mise en abyme* consiste en incluir en la obra un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. (Pavis, 2003, p. 295). En las obras de Pensotti la realidad ficcionalizada y la ficción teatral componen un juego de espejos y superposiciones.

<sup>5</sup> *Interiores* formó parte del Proyecto *Intervenciones* organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas y se presentó en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA 2007). Textos y Dirección: Mariano Pensotti. Escenografía: Mariana Tirantte, Mariano Pensotti. Música: Federico Marrale. Iluminación: Matías Sendón.

en el centro de la ciudad. Un auténtico “espacio hallado” que se convierte en ámbito teatral luego de una intervención creativa y transformadora<sup>6</sup> (Schechner, 1973). El espectador recorre los pasillos, las escaleras y la terraza, deteniéndose en algunos departamentos en cuyo interior tienen lugar las circunstancias ficcionales, y organiza las piezas del rompecabezas dramático desde su propio recorrido de lectura e interpretación. Las situaciones expuestas -independientes entre sí, pero cuya interrelación resignifica la totalidad- van desde un sentido cotidiano que invita a la identificación emotiva hasta escenas pobladas de signos no realistas. Los contornos entre lo público y lo privado se diluyen constantemente: el espectador se encuentra próximo al actor, en un espacio de representación que es a la vez escenario y vivienda. Así, en una experiencia vivida ante (o inmerso en) un objeto artístico, se desdibuja la oposición entre ficción y no ficción, “una experiencia que va a suscitar en la imaginación del espectador, es decir, de cada uno considerado en su individualidad, todo tipo de movimientos singulares: asociaciones y sensaciones, pero también narraciones más o menos fragmentarias, retazos de ficciones” (Danan, 2020, p. 40).

---

Elenco: Edgardo Castro, Mariana Cavillo, Ezequiel Benzadon, Débora Zanolli, Eliana Niglia, Walter Jakob, Esteban Bigliardi, Martín Lavini, Bárbara García, Julián Tello, Guillermo Valdez, Osmar Núñez (voz en *off*), Silvia Hilario (voz en *off*).

<sup>6</sup> En el mismo sentido, la idea de *escenoarquitectura* alude a la arquitectura como espacio escénico, es decir un espacio arquitectónico modificado en función de la trama ficcional, a partir de elementos escenográficos que, en este caso, potencian el carácter hiperrealista del espacio.



Imagen 1. *Interiores*. Fuente: marianopesnotti.com

En lo que conforma una suerte de puesta multicéntrica, los espacios existentes entre los núcleos de representación simultáneos no hacen más que evidenciar el marco realista de las historias y del ámbito arquitectónico, al tiempo que ponen en primer plano la construcción ficcional. Esta doble estructura se despliega también en la instancia de la recepción, en tanto el público es guiado por un sistema de audio que le brinda información acerca de la situación dramática, la historia de los personajes -e incluso sobre sus pensamientos- o bien datos insignificantes y contradictorios, no vinculados con el hecho teatral. Los tres elementos -su itinerancia, su elección del recorrido y la audioguía- asocian la experiencia del espectador con la del visitante de un museo. Se trata, como observa Trastoy acerca de la analogía museo- teatro, de un territorio a recorrer, que ofrece múltiples variantes “ya sean estas espaciales, bajo la forma de itinerancias al aire libre, en espacio cerrados, en salas teatrales convencionales, en ámbitos alternativos o comportamentales (modos de recorridos del espacio), que condicionan las posibilidades de producción del sentido” (2017, p. 240).

En estos casos la dimensión social se manifiesta ostensiblemente a partir de la utilización de un ámbito cotidiano que forma un todo único con el espacio escénico. Al describir su proyecto, Pensotti, subraya justamente la imagen de la ciudad como escenario: “Desde las ventanas y desde la terraza se ven otros edificios de la ciudad. Algunas ventanas iluminadas a lo lejos. Nosotros desde acá los miramos. Ellos desde sus casas miran hacia acá. Se trata de explorar la vida privada de los otros, proyectar en ellas nuestras propias frustraciones, nuestro tedio cotidiano, nuestros sueños” (Programa de mano del espectáculo).

*El pasado es un animal grotesco* (2010-2011)<sup>7</sup> parte de la noción de *identidad* como construcción narrativa, de la idea de que *somos lo que narramos*. La trama aborda las historias de vida de cuatro personas que habitan en Buenos Aires a lo largo de 10 años, entre 1999 y 2009, relatada por la voz en *off* de cada uno de ellos que, en clave cinematográfica, describe episodios fundamentales de sus vidas. Algunos de ellos responden a una concepción meramente ficcional mientras que otros incluyen elementos documentales o se estructuran sobre una dimensión autobiográfica, inexorablemente entrelazada con las transformaciones sociales y económicas de esos años. En este sentido, las profusas referencias al contexto socio- histórico (desde alusiones a la crisis argentina de 2001 hasta consideraciones acerca de la globalización y la posmodernidad) refuerzan la idea -persistente en su escritura y metaforizada también por medio del disco giratorio- de un universo ficcional en estrecha interrelación con la realidad.

En el contexto de una cultura autorreferencial, que tiende a volcarse sobre sí misma y que busca su sentido en sus propias imágenes y estereotipos (Jameson, 2002, p. 26), resulta notorio el auge de memorias, testimonios, biografías, retratos, documentales históricos, entrevistas y conversaciones. Leonor Arbuch (2002) advierte, a propósito de esto, la presencia recurrente, en la escena contemporánea, de reflexiones sobre la propia vida, de “la vida como narración”. La

---

<sup>7</sup> *El pasado es un animal grotesco*. Textos y Dirección: Mariano Pensotti. Escenografía: Mariana Tirantte, Mariano Pensotti. Vestuario: Mariana Tirantte. Iluminación: Matías Sendón. Música: Diego Vainer. Elenco: Pilar Gamboa, Javier Lorenzo, Juan Minujín, Julieta Vallina. Asistencia de dirección: Leandro Orellano. Teatro Sarmiento.

autora alude también al “espacio biográfico” -tomando el concepto que Philippe Lejeune propusiera en los años 80- como el relato de vivencias, de experiencias individuales y sociales que se construyen entre lo público y lo personal, lo real y lo ficcional, el imaginario colectivo y la propia subjetividad.

La espacialización de *El pasado es un animal grotesco* se configura a través de un auténtico “dispositivo performativo” (Danan, 2020, p. 62) que condensa la línea dramática del espectáculo y hace avanzar la trama fragmentariamente, exponiendo lo que debe ser mostrado y ocultando lo que, a los fines dramáticos, no puede ser visto. Un disco circular giratorio, al modo de un carrusel, presenta cuatro compartimientos en los que se desarrollan las escenas, de manera tal que los espectadores poseen un panorama completo de la situación principal y visiones parciales de la que acaban de ver y de la que verán a continuación. Por su parte, en el cuadrante que queda oculto se realizan los cambios escenográficos y la alternancia de personajes. La propuesta espacial implica también un interesante trabajo con el tiempo que pone en juego la articulación entre simultaneidad y sucesión (Contreras, 2012, p. 157), en tanto el carrusel se detiene durante lapsos temporales más o menos extensos, según lo requiera la acción dramática, para luego seguir girando.



Imagen 2. *El pasado es un animal grotesco*. Fuente: marianopensotti.com

La fragmentación está determinada además por el sistema de personajes, que se basa en la noción del doble -de otros personajes o de objetos personificados- y por nuevas situaciones que se desprenden de las anteriores dejando entrever el interés de Pensotti “en multiplicar exponencialmente las capacidades narrativas del relato” (Contreras, 2012, p. 154), su intención - como él mismo reconoce- “de narrar una multitud de historias a la manera de las ‘novelas-mundo’ o los desmesurados relatos del siglo XIX” (Pensotti, 2010, p. 6).

A propósito de esto, en el prólogo a la edición de su obra Pensotti plantea una de las inquietudes que, como artista, lo acompaña desde sus primeras obras: “¿Es posible en estos tiempos inventar grandes ficciones que contengan lo que imaginamos junto a sucesos reales de nuestras vidas y de las vidas de las personas que conocemos?” (2010, p. 5).

Como en la mayoría de sus trabajos, en *Cineastas* (2013-2014)<sup>8</sup> la escenografía concentra y amplía una serie de sentidos y significaciones. Segmentado en dos planos, el dispositivo escenográfico articula un doble sistema ficcional: en el nivel inferior transcurre el mundo “real” de los directores de cine mientras que en el superior se representan, simultáneamente, las películas que están filmando. Ambos planos se entrecruzan constantemente, como se explica en el programa de mano:

Un director de películas comerciales padece una enfermedad incurable y decide incluir escenas de su propia vida en la película que está filmando. Una directora de cine experimental se divorcia de su marido mientras realiza un documental musical sobre la separación de la Unión Soviética. Una directora independiente hija de un desaparecido recibe el encargo de filmar una película sobre un desaparecido que sorpresivamente regresa en 2013 y desequilibra la vida burguesa de sus hijos. Un cineasta muy pobre que trabaja en McDonalds roba plata para filmar una película que intenta ridiculizar a las multinacionales.

---

<sup>8</sup> *Cineastas*. Textos y Dirección: Mariano Pensotti. Escenografía: Mariana Tirantte, Mariano Pensotti. Vestuario: Mariana Tirantte. Música: Diego Vainer. Iluminación: Alejandro Le Roux. Coreografía: Luciana Acuña. Realización Audiovisual: Agustín Mendilaharsu. Asistencia de Dirección: Leandro Orellano. Elenco: Horacio Acosta, Juliana Muras, Valeria Lois, Javier Lorenzo, Marcelo Subioto. Teatro Sarmiento/ Centro Cultural General San Martín.

La realidad aparece inextricablemente unida a la ficción: se indaga en el modo en que las vivencias cotidianas influyen en las ficciones y en qué medida las expresiones artísticas modelan nuestra experiencia y determinan nuestros gustos, nuestros deseos y el imaginario colectivo. Para ello, y como parte del proceso creativo, Pensotti entrevistó a un grupo de cineastas y de espectadores con la intención de desentrañar el vínculo entre sus vidas privadas y las películas - las realizadas en el primer caso, y las vistas, en el segundo-:

¿Son las obras de arte cápsulas de tiempo que apresan nuestras efímeras vidas para la posteridad? ¿o en realidad son las vidas vehículos para que las obras de arte se eternicen, haciéndonos repetir cosas que hemos visto en ellas cientos de veces previamente? ¿Nuestras ficciones reflejan el mundo o es el mundo una proyección distorsionada de nuestras ficciones? (...). Nos interesaba explorar el cine, y el arte en general, como formador de personalidad: somos lo que las películas, los libros y la televisión nos han hecho ser.<sup>9</sup>



Imagen 3. *Cineastas*. Fuente: marianopensotti.com

---

<sup>9</sup> Fuente: marianopensotti.com

*Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015- 2016)<sup>10</sup> gira en torno a la búsqueda de la identidad, deslizándose entre lo histórico y lo anecdótico, entre lo individual y lo colectivo, entre la imaginación y los hechos reales. Atemorizado por la dictadura, un militante revolucionario decide esconder algunos objetos comprometedores en el jardín de la casa de sus padres. A comienzos de la democracia intenta recuperarlos, aunque no recuerda el lugar exacto donde los había enterrado. Es recién en 2015, casi cuarenta años después, cuando el protagonista recibe un llamado de los nuevos habitantes de la vivienda informándole acerca del hallazgo de esos objetos, que lo conduce a un inesperado ejercicio de la memoria, a un camino de reconocimiento de su pasado, del sujeto que fue y ya no es. Como advierte el programa de mano:

A lo largo de los años uno se convierte en un doble de sí mismo. Un doble que frecuentemente refleja a una persona construida sobre un mito que ya no existe. Los cambios que se experimentan a lo largo de la vida llevan a que uno sea muchos, como un actor que encarna variaciones extremas de un personaje parecido. A través de los mitos familiares y personales uno construye su identidad.

Sin embargo, entre esos objetos hay uno que no logra reconocer, y es justamente la búsqueda del origen de ese objeto que no le pertenece el hilo conductor de una serie de historias y de dobles que se multiplican.

El espacio escénico -que metaforiza la idea central de la trama- se articula a partir de dos cintas transportadoras, paralelas al proscenio, que se deslizan incesantemente hacia direcciones opuestas. Sobre ellas se irán ubicando los personajes y los elementos escenográficos. Se trata de un espacio dinámico, inestable, en permanente transformación, que alude al paso del tiempo y los cambios de la vida, pero que puede asociarse también con la exploración de la verdad, del origen y de la propia identidad.

---

<sup>10</sup> *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*. Texto y Dirección: Mariano Pensotti. Escenografía: Mariana Tirantte, Mariano Pensotti. Vestuario: Mariana Tirantte. Música: Diego Vainer. Iluminación: Alejandro Le Roux. Elenco: Santiago Governori. Javier Lorenzo, Mauricio Minelli, Andrea Nussembaum, Julieta Vallina/ Juliana Muras. Centro Cultural General San Martín.



Imagen 4. *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*. Fuente: marianopensotti.com

Por último, *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017- 2018)<sup>11</sup> propone un relato expansivo que, a través de variados formatos narrativos, medios expresivos y soportes, entrelaza en forma espiralada una serie de historias representadas por medio de distintos lenguajes artísticos. La trama alude a las resonancias artísticas y políticas de la revolución rusa en su centésimo aniversario, centrándose especialmente en la vida de tres mujeres, Estela, Sonia y Claudia, protagonistas de cada uno de los episodios. Se busca contraponer las concepciones filosóficas sobre la libertad, la sexualidad y el cuerpo de Alexandra Kollontai -revolucionaria soviética y feminista- al modo en que el capitalismo construye la identidad femenina: cuerpos-objetos, cuerpos dóciles, dominados, cuerpos- mercancía controlados por el poder, bienes de cambio. Al tiempo que subraya el artificio, la liminalidad abre entonces el diálogo con los escenarios sociales, en tanto expone situaciones fronterizas “de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones”, en las que “se contaminan y cruzan la teatralidad y la

---

<sup>11</sup> *Arde brillante en los bosques de la noche*. Textos y Dirección: Mariano Pensotti. Escenografía: Mariana Tirantte, Mariano Pensotti. Vestuario: Mariana Tirantte. Música: Diego Vainer. Iluminación: Alejandro Le Roux. Elenco: Susana Pampín, Laura López Moyano, Inés Efron, Esteban Bigliardi, Patricio Aramburu. Teatro Sarmiento.

performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida” (Diéguez, 2007, p. 39).

La complejidad intertextual convoca múltiples niveles semánticos, temporalidades y espacialidades: a partir de allí se desprenden otros relatos que giran en torno a la crítica académica, la función docente, la actividad periodística, la lucha de las mujeres contra las desigualdades sociales generadas por el sistema patriarcal. Se invita en este sentido a cuestionar y a repensar los estereotipos sobre la mujer en la sociedad occidental actual, evidenciándolos como construcciones culturales e históricas sometidas a relaciones de poder.

Esta pluralidad -de historias, de narraciones, de tiempos y espacios- se plasma, en el plano escenográfico, a través de una serie de espacios concatenados que inauguran ámbitos ficcionales dentro de la ficción. El primero de ellos, una obra de marionetas -réplicas de los actores que las manipulan-, se desarrolla en un espacio escénico abierto, amplio y despojado que permite concentrar la atención en las relaciones que establecen los actores con las marionetas (actor-manipulador, personajes desdoblados). La segunda, una obra teatral centrada en la historia de una joven europea que, luego de integrar el movimiento revolucionario latinoamericano durante diez años, regresa a su casa y se encuentra con un mundo diferente al que dejó. En este caso, la composición espacial consiste en una pequeña plataforma con una pared de fondo que reproduce una caja a la italiana. Las marionetas se convierten aquí en “espectadores” y se ubican en la primera hilera de butacas para observar la obra teatral. Cuando los amigos de la joven la invitan al cine comienza la tercera parte. La pantalla cinematográfica cubre entonces la boca del escenario, y son en esta ocasión los actores de la “obra de teatro” quienes, reproduciendo la disposición anterior, ocupan la primera fila de butacas -esta vez dentro de la sala destinada al público- para ver la película que ellos mismos protagonizan. El escenario se convierte luego en estudio televisivo, donde se trasmite un noticiero del que participan dos invitadas -Elsa Drucaroff y Alejandra Varela, referentes reales de la cultura argentina-, convocadas para analizar las resonancias de la revolución rusa en los feminismos.

El relato pasa sutilmente de una historia a la otra para regresar nuevamente a esos mundos que ha abandonado y seguir entretrejiendo las historias de los personajes, cuyas vidas se transforman al contemplar, en obras de arte, las conductas de los otros. Y es que vislumbrar las vidas ajenas es también imaginar las suyas propias, descubrir quiénes fueron y quiénes desean ser, en definitiva, percibir la propia identidad como una narración que se reinventa.



Imagen 5. *Arde brillante en los bosques de la noche*. Fuente: marianopensotti.com

### CONSIDERACIONES FINALES

En cada una de sus obras, Mariano Pensotti configura una verdadera “dramaturgia escenográfica” encarnada en espacios plurales y dispositivos escénicos multiplicadores de sentidos: los departamentos del edificio en *Interiores*, el carrusel en *El pasado es un animal grotesco*, el dispositivo escénico de dos planos en *Cineastas*, las cintas transportadoras en *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*, los ámbitos de representación de las marionetas, el cine y el teatro dentro del teatro en *Arde brillante en los bosques de la noche*.

Su diseño experimental y creativo del espacio debe entenderse dentro de una concepción performática que pone de relieve la materialidad de los lenguajes y de los cuerpos y refuerza la

inmediatez de la comunicación sensorial. En este sentido, la “actividad del espectador” se encuentra completamente integrada al dispositivo creativo (Danan, 2020, p. 40). Del mismo modo, su exploración del lenguaje cinematográfico y la inclusión de distintas prácticas artísticas y elementos tecnológicos produce una ruptura con la narración convencional y supone una expansión de las dimensiones ficcionales y de sus posibilidades expresivas.

Más allá de su diversidad, los trabajos escenográficos de Pensotti poseen ciertos rasgos en común: un espacio que alterna su carácter realista/ hiperrealista con la evidenciación de los códigos y las convenciones, la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción, la idea de una espacialidad en permanente construcción- deconstrucción que comporta, en sí misma, una propuesta dramaturgica. En este sentido, la concepción del mundo imaginario como un juego de imágenes espejadas y de ficciones que se desdobl原因 incesantemente cobra acabada forma en un espacio que se reorganiza y se reinventa en función de cada proceso creativo.

\*\*\*

#### BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Contreras, S. (2012) “Estados de la novela. A propósito de Historias extraordinarias y El pasado es un animal grotesco”, *Pensamiento de los confines*, n° 28-29, Buenos Aires: Siglo XXI pp.150-161
- Danan, J. (2020) *¿Es necesaria la ficción? Politicidad del teatro performativo*. Buenos Aires: Artes del Sur
- De Marinis, M. (2005) “El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX”, *Teatro, memoria y ficción*. Osvaldo Pellettieri (Ed.) Buenos Aires: Galerna
- Díaz, S. y Libonati A. (2015) *De la crisis a la resistencia creativa. El teatro de Buenos Aires entre 2000 y 2010*. Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones
- Diéguez Caballero, I. (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel

- Jameson, F. (2002) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*. Buenos Aires: Manantial
- Lehmann, Hans- Thies (2013) *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato
- Lobeto, C. y Circosta C. (2014). “Articulaciones entre la teoría y la práctica en en I° Ecuentero de Arte y espacio público” en Lobeto, Claudio y Circosta Carina (Comp), *Arte y espacio público. Muralismo, intervenciones y monumentos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires pp. 11-26
- Pavis, P. (2003) *Diccionario del Teatro.: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Pensotti, M. (2010) *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales*. Buenos Aires: Colihue
- Pensotti, M. [<http://marianopensotti.com/trabajos>]. Última consulta: 17 de septiembre 2020
- Schechner, R. (1973) *Environment Theater*. New York: Hawthorn Book
- Trastoy, B. (2017) *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto