



RELACIONES DE PODER: ESCENÓGRAFOS Y DIRECTORES

Florencia Tutusaus – Universidad Nacional de las Artes - Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) - flortutu@gmail.com

RESUMEN: Hay factores inherentes al escenógrafo en el proceso creativo del mismo para la puesta en escena de una obra teatral de prosa que intervienen al momento de diseñar. Es un ambiente multidisciplinar en donde predomina el trabajo grupal por sobre el del artista individual. En un punto, toda obra es para los otros y no para el propio artista. A la vez, si bien podemos falsear nuestras emociones, la comunicación de ellas puede proporcionar una certeza que no teníamos antes de intentar expresarlas. El escenógrafo puede sentir que su creación es tanto propia como ajena. Y que en ese punto no se diferencia tanto de otras formas de creación artística. Por supuesto que en ese acto, se encuentran las relaciones de poder, las cuales mantienen las relaciones de producción. Esa situación de dominación se da explícita o implícitamente, donde la voluntad de alguien está sobre la voluntad propia. Esa tensión logra intercambios que llevan adelante la creación de la puesta en escena.

PALABRAS CLAVES: Escenografía, creación, teatro, directores, poder

ABSTRACT: There are factors inherent to the set designer in the creative process for the staging of a prose theatrical work that intervene at the time of designing. It is a multidisciplinary environment where team work predominates over individual job. At one point, all work is for others and not for the artist himself. At the same time, while we can forge our emotions, communicating them can provide a certainty that we did not have before trying to express them. The set designer may feel that the creation belongs to him and to someone else too. This issue isn't too different when we see other forms of artistic creations either. Power relationships maintain Production Relationships. In between this power relationships, there is some tension that helps to exchange thoughts and improve the set creation.

KEYWORDS: Scenography, creation, theater, directors, power

INTRODUCCIÓN

Quienes trabajamos en el mundo de la creación teatral, conocemos bien la división de roles que existe. Es muy concreta y es la forma más ordenada que hay para llevar a cabo cualquier puesta en escena. Sin embargo, está en boga debates tales como la noción de autoría que deriva a deliberar acerca de quién es el responsable en la toma de decisiones. La idea es poder poner en palabras algunas reflexiones del quehacer teatral, entrecruzando a autores. Se expondrá la idea de poder en Foucault con la intención de observar cómo se juegan los roles de poder al interior de una puesta teatral contemporánea. Se ampliará aquella mirada con postulados de Gramsci y Weber. Luego se teorizará con la mirada de Breyer para terminar exponiendo las experiencias de Xóxhitl Gonzáles, Szychmacher y de Francisco Javier. Estos últimos autores en referencia de los tiempos que corren. Se llegará a algunas conclusiones, para que se abra el debate entre quienes lean la presente.

NUCLEO CENTRAL

Para poder empezar a hablar acerca de las tensiones que se generan en el acto creativo de las obras teatrales, hay que empezar tomando a Foucault y su explicación acerca de los micropoderes que se dan en todos los ámbitos de la vida. El autor es claro en cuanto a las relaciones entre dominados y dominantes, aseverando la existencia de una lucha de fuerzas como derecho de poder para mantener las relaciones en la producción. Profundiza en que la civilización entera es el sometimiento de la individualidad, que acerca al concepto de propiedad privada, en la que cada dueño es el único propietario de sus bienes, cuales quiera que éstos sean.¹ Pensar el teatro como una puja de poderes para ser propietario de las ideas expuestas, planteando la autoría de las puestas en escena, como obras terminadas, bajo la figura del director. Se trata de poder desmembrar la puesta en escena y saber que el escenógrafo es autor, el iluminador es autor, que el vestuarista es autor. Todos tan autores como quien escribió el libro, lo dirigió y quien lo interpretó. Pues, aunque suene paradójico, en el quehacer grupal teatral, se superponen las creatividades individuales. A veces, de forma soslayada, está la puja entre quienes intervienen en la creación de la puesta en escena, como los escenógrafos con los directores; entre la autoría y el trabajo, en un juego

¹Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: Ed. De la Piqueta. p. 35

de poder que, en mayor o menor medida, siempre está presente. Ese mecanismo de dominio está atravesado por los saberes, en donde hay un artificio de represión y exclusión, que implica una conformidad política. La consecuencia de estas luchas por el poderío tiene que ver con las condiciones reales del ejercicio del mismo y del sostenimiento. Se produce una apropiación del saber que descalifica al otro, lo implanta en un eslabón superior. Utiliza el saber como herramienta del sometimiento. Es por ello que para el autor, la sociedad y el saber no asimilan al poder en su forma de organizarse, aunque éste esté presente siempre, ineludiblemente. Pero también está el concepto de la individualidad como soberanía sometida, entendido como concepto de propiedad privada. Éste establece que el propietario es el único dueño de su bien creado.²

Es menester poner paños fríos y aclarar que los términos utilizados no tienen intenciones peyorativas ni belicosas en cuanto a su utilización. Se intenta hacer un parangón con lo expuesto por el autor, en intento de explicar la influencia de cada actante en el proceso creativo, para de este modo poder debatir sobre dicho proceso.

En “Los intelectuales y el poder” (1979), capítulo del mismo libro, Deleuze analiza que las relaciones teoría-práctica son más particionadas, y la teoría es siempre local y de un campo pequeño. La práctica, por su parte, oscila entre los puntos teóricos y se empalma en la práctica. Hago el parangón con lo que sucede en el teatro, podría decirse que esa relación teoría-práctica podría ser la relación de lo que representan cada uno: director-escenógrafo. El primero como estandarte de lo teórico, el deseo puesto en palabras, dirigido; el segundo como quien pone en práctica aquello que se denomina como el intelectual teórico. Para Deleuze, quién habla y quién actúa son los interrogantes. Somos todos grupos y no existe más que la acción, “acción de teoría, acción de práctica en relaciones de conexión o de redes” (Foucault, 1979, p. 78). Podría establecerse que en la acción de crear una puesta en escena, las actividades pueden dividirse en esos dos grandes grupos descriptos. Por un lado los que se mueven en el mundo de la escritura y la oralidad, y por otro, quienes trabajan con ese mundo desde lo visual. Para Foucault, existe una politización de lo intelectual, y por lo tanto una lucha de poderes. Esto tiene que ver con la posición de cada uno en la sociedad y

² Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder... op. cit.* pp. 33, 35, 43

con el capitalismo. Ésta última conlleva a la naturalización de ser explotados y reducidos. Pero también tiene que ver con el descubrimiento de las relaciones políticas que desconocían estas verdades.³

Por ende, no es descabellado pensar en las infinitas relaciones que se dan –en nuestro caso, las relaciones del director con el escenógrafo-, como relaciones políticas atravesadas por el poder, habiendo puja entre los participantes, entre quien da la acción y quien da la teoría, entre quien pone el cuerpo y la mente y quién es el intelectual, ambos en el terreno creativo, en posiciones distintas pero de encuentro. Para Foucault existe un sistema de poder que obstaculiza el saber en toda la red de la sociedad, pero es consciente que los intelectuales forman parte de ello y por ende, son creadores de consciencia y de discurso. Deleuze confronta la idea de que la naturaleza está en contra del poder, con la idea de que es el poder el que opera naturalmente.⁴ E instaura redes de jerarquías totalizadas por el poder las cuales están definidas por sus intereses como inversiones de deseos profundos. Es decir, habría una intrínseca y complicada relación entre poder, intereses y deseos. Para Foucault, nadie es el poder, ni su titular sabe bien en qué consiste, pero se ejerce en una estipulada dirección de control, de vigilancia, de sujeciones; pero se sabe bien quién no lo tiene y lucha. Considera que: “aquellos que ejercen el poder no tienen por fuerza interés en ejercerlo, aquellos que tienen interés en ejercerlo no lo ejercen, y el deseo de poder juega entre el poder y el interés un juego que es todavía singular” (Foucault, 1979, p. 83), por lo que se plantea un descubrimiento sobre los procesos del poder en las relaciones singulares. Es por ello que cada uno, desde su actividad, puede reconocer el abuso ejercido mediante el poder, pueden luchar contra ello. Siendo la lucha, la consecuencia del abuso.⁵ Esto último puede verse reflejado en todo tipo de relaciones. Entre director-escenógrafo, las muestras de poder (y de la falta de éste), pueden ser de muchas formas, repercutiendo éste en los resultados finales de las puestas en escena.

Para el Foucault, admitir que «todo es político» [la puntuación es del autor] tiene que ver con la universalidad de las relaciones y la manera de entender lo que se está exponiendo

³ Foucault, M. (1979), *Microfísica del poder... op. cit.* p 79

⁴ Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder... op. cit.* pp. 80, 83, 84

⁵ Foucault, M. (1979), *Microfísica del poder... op. cit.* p. 86

y tener estrategias de relaciones de fuerza. Pero por otro lado, la politización también es la que pondrá nuevas formas de oponerse a las técnicas de poder⁶. Para ser concretos en el tema que nos compete, podría pensarse que el director es como el primer ente ejecutor de poder mediante técnicas políticas para forzar decisiones y coordinar el trabajo, pero por otro lado, el escenógrafo interfiere con ese poder, se opone (o más bien se intenta imponer) mediante las mismas técnicas de politización pero con nuevas formas, en constante tensión de las relaciones interpersonales. Es dable aclarar que esto no adjetiva la cuestión. No necesariamente esas tensiones son negativas y disruptivas. Pueden serlo. Pero también pueden ser orgánicas y fluidas. Asimismo se ejerce el poder en términos amorosos. Esa noción de «amor al maestro» [la puntuación es del autor] también conlleva sus propios problemas, ya que, según él, podría pensarse en una especie de disfraz del funcionamiento del poder. Dificulta el análisis de ese poder.⁷

El autor une, en principio, el concepto de poder con el procedimiento de prohibición. Lo piensa desde un punto de vista negativo, desde la censura. Desde las tensiones que niegan acciones, que limita, que enfrenta. Su portador, concebido como “Sujeto absoluto”⁸, que articula, coordina, esa prohibición. Mientras que, quien recibe ese poder, lo acepta, acepta ese contrato y renuncia sí mismo. “Me parece, efectivamente, que el poder está «siempre ahí», que no se está nunca «fuera», que no hay «márgenes» para la pirueta de los que están en ruptura. Pero esto no significa que sea necesario admitir una forma inabarcable de dominación o un privilegio absoluto de la ley. Que no se pueda estar «fuera del poder» no quiere decir que se está de todas formas atrapado [la puntuación es del autor]” (Foucault, 1979, p. 169).

Para el autor, las relaciones de poder están solapadas con otros tipos de relaciones y no sólo condicionan, sino que también es condicionado. Luego admite que esas relaciones son multiformes y no sólo relaciones prohibitivas y coartadoras, pero que la dominación coordina, organiza estrategias, integra parcialmente conjuntos. No están al servicio, sino que son estrategias de resistencia y globales. La aceptación del poder tiene que ver con que éste

⁶ Foucault, M. (1979), *Microfísica del poder... op. cit.* p. 159

⁷ Foucault, M. (1979), *Microfísica del poder... op. cit.* pp. 167, 168

⁸ óp. cit.

atraviesa las relaciones, produce cosas, induce decisiones, placer, da discursos. Atraviesas todos los cuerpos sociales y por ende de relaciones, que pueden tener más o menos notorias las tensiones: “...los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero” (Foucault, 1979, p. 187).

También, para Weber, “poder significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad” (Weber, 1964, p. 43). Este concepto implica imponer la voluntad propia sobre la situación dada. Va más allá de la obediencia que implica el concepto de disciplina. Hay una situación de dominación, a veces explícita y otras implícita, donde la voluntad de alguien está por sobre la voluntad de otro. En los intercambios laborales que se producen al llevar delante de la creación de la puesta en escena, de una u otra forma, esas situaciones tensionales se perciben, “se llama asociación de dominación cuando sus miembros están sometidos a relaciones de dominación en virtud del orden vigente” (op. cit. p. 14).

Por otro lado, Gramsci va un poco más allá planteando esas relaciones como relación de adversarios, en cuya reciprocidad hay una tendencia infantil a la disminución del otro, del adversario. Esa predisposición no es más que la aceptación de una debilidad e incapacidad autocrítica, mientras que el jefe intenta persuadir a sus seguidores, de que el adversario será derrotado. Para el autor, es una lucha en la que parece que se tiene la victoria en la mano. Pero en realidad, mientras el adversario domina y el otro lo disminuye, hay un reconocimiento de un dominado respecto de otro. Pero las preguntas más importantes para Gramsci son saber cómo se ha conseguido la dominación y cómo ése ha sido superior y ha vencido. Por lo que es mejor estar atento para lograr que “el diablo se ponga de tu parte” (Gramsci, 2014, p. 467). Si se hace una analogía con el mundo teatral, podría decirse que existe de algún modo esa relación de dominados y dominadores, pero con un objetivo en común. Hay que empezar a preguntarse cómo y porqué el director es quien obtiene ese

mando, quien aplica el poder para dominar en detrimento del objetivo final. Será un juego inesperado todo el camino hasta lograr ponerse todos de acuerdo, hasta lograr que el diablo se ponga en el mismo lado. Todo lo expuesto también es percibido en el quehacer teatral.

Aunque en el texto ya se conoce la trama, se sabe lo que va a pasar, en el segmento de imprevisibilidad es donde se encuentra el escenógrafo, y cada uno de los integrantes del equipo creativo. Acude a su inventario creativo, a su capacidad visual para jugar su rol y completar el sentido de la obra, que el director lleva a cabo, invade con su coyuntura. En esa imprevisibilidad, en ese juego creador es donde las relaciones de poder se radican. Gastón Breyer, en *La escena presente* dice que el escenógrafo enseña a mirar, porque la verdadera escenografía es la que nos enseña a mirar, pero que también los escenógrafos van buscando los huecos perdidos, donde lleguen los significados que hagan que el público funcione en el sentido de completar la obra.⁹ Tensiona los vínculos ya que el escenógrafo no se limita a decorar la escena, sino que se asemeja al proceso deseante que describe Deleuze.

En ese proceso, Deleuze desarrolló el concepto de “centros de poder”. Si bien está llevado a un estamento estatal, explicando los procesos del Estado y las sociedades, haré el parangón con el mundo del teatro. Explica que esos centros de poder son un flujo mutante que convulsiona y crea, ligado al deseo. Pero que su microeconomía y su micropolítica se definen según las masas que la interpelan. No cesa de modificar, de agitar los segmentos que hacen a las obras.¹⁰ En su explicación, homenajea a Gabriel Tarde, cita: “las representaciones colectivas suponen lo que hay que explicar, a saber, ‘la similitud de millones de hombres’ [las comillas son del autor]” (Deleuze, 2004, p. 223), por lo que podría asociar al micromundo de las puestas en escena como explicación de la vida en sociedad. La imitación es la propagación de ese flujo que es creencia y deseo, y estos con sus significantes colectivos, y a su vez, son la base de las sociedades (que podría traspolarse al teatro, ya que éste se sirve de ellas). Las obras de teatro son, en cierto modo, la representación de las sociedades, siendo sus bases las ideas universales. Explican la existencia, la sesgan, pone en debate, estimulan sentimientos. Plantea que los campos sociales poseen centros de poder,

⁹ Breyer, G. (2005) *La escena presente*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito. pp.19, 55

¹⁰ Deleuze, G., Guattari, F. ([1998]2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Ed. Pre-textos. p. 222

que están centralizados jerárquicamente y que cada centro ejerce su poder sobre un tejido. Esto también sucede en la creación de las puestas, pues sus centros de poder se tensionan en la interacción de los mismo. Cita a Foucault cuando da cuenta que esos micropoderes son “núcleos de inestabilidad”, ya que están segmentados, haciendo que esos centros se manifiesten, permuten, conviertan y oscilen¹¹. Podemos decir que el teatro, entonces, en su hacer, posee su centro de poder jerarquizado, un centro de poder escindido (el equipo creativo, tal vez), que modifica la puesta en escena íntegramente.

En la misma línea, Aisemberg, con apoyo en Canclini (1984), expresa acerca de las relaciones de poder que los primeros modelos teatrales exaltaban los mecanismos de dominación o la resistencia de las clases subalternas. Para ello resalta que las relaciones se basan en contratos y negociaciones, alianzas recíprocas. Estas alianzas son condicionantes para la selección y la toma de decisiones en cualquier tipo de relación; “destacamos esta compleja interacción, caracterizada por distintas relaciones entre la cultura hegemónica y la subalterna: dominación, resistencia e interacción” (Aisemberg, 2009, p. 200).

Para Breyer, “el escenógrafo, una vez hecha su opinión acerca del texto, debe mantenerse firme y consecuente” (Breyer, 1952, p. 21), pero ¿es posible que esto ocurra? El intento de permanencia en la decisión es lo que genera las tensiones a la hora de montar la cuestión visual de la obra. El escenógrafo forma su opinión acerca de la mirada general de la obra, conociendo en profundidad el texto *a priori*. Se impone para dar a conocer la idea y sobre la premisa del director. Cabe destacar que Gastón Breyer jerarquiza al director desde la escritura en mayúsculas de éste, aunque intente subsanar esa jerarquización en el relato, intentando convencer acerca de una mutua compenetración entre quien dirige y quien diseña la escenografía.

Insistir en la conveniencia de una compenetración mutua: toda diferencia de enfoque entorpece la tarea; se impone rechazar el encargo si no existiera común denominador; por el contrario, si la Dirección no impartiera indicaciones o no tuviera clara la visión del encuadre plástico, el escenógrafo estará en el derecho de ejercerse plenamente, al extremo de imponer la voluntad y ritmo de su plástica a toda la puesta en escena. (op. cit. pp. 22 y 23)

¹¹ Deleuze, G., Guattari, F. ([1998]2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia...* op. cit. pp. 228, 229

Es el escenógrafo quien conoce a fondo las condiciones espaciales del escenario y de la sala y la materialidad de la escena para decidir las posibilidades prácticas. De allí eleva sus ideas, su diseño, a su propio equipo técnico. En ese equipo es cabeza, dirige, toma decisiones y vela por la calidad de los detalles de la escenografía terminada. El escenógrafo legitima su conocimiento plástico y técnico, aprovechándose de la, cada vez más avanzada, tecnología; alejando el diseño y las decisiones plásticas del efectismo sin fundamento. Es quien entiende que el escenario no es una vidriera ni una feria en donde se coloca el propio ego. Sabe que su arte tiene un fin y pertenece a un lenguaje, con el cual él mismo podrá decir lo que toda la obra tiene para decir, desligándose de lo meramente decorativo.

Cabe aclarar que esto tiene diferencias en los distintos tipos de producción, ya que no es el mismo presupuesto ni los mismos tiempos, ni los mismos espacios que se manejan en el teatro oficial, el comercial o el independiente. Los recursos económicos son otro de los grandes factores que condicionan el libre diseño, pues es quien tiene los hilos más gruesos en un país como el nuestro. El escenógrafo lo sabe de antemano, y adapta su metodología a ese recurso. En términos de Breyer: “En efecto, toda la escenografía debe responder a dos necesidades distintas aunque confluyentes a una sola intención. La necesidad específica de crear condiciones físicas para la puesta en escena y de armonizar en una unidad todos los factores del hecho teatral: la necesidad plástica pura, voluntad extra-teatral [el guión es del autor] de hacer una obra de arte libre y concreta” (op. cit. p. 24). Es así como el autor deja en claro que la puesta en escena no es una sumatoria de elementos independientes sin correlación, sino que es una unidad integrada, con cada elemento pensado para sí, en donde las formas externas (lo visto) son definidas por las formas internas y sus variables (las intenciones, los distintos autores, los distintos equipos), pero no reniega de que cada parte integradora posea su propio autor, su especialista. Si bien el rol del escenógrafo puede ser delimitado, es necesaria la existencia de todo el contexto teatral. No hay obra sin texto (no desde un sentido literal, pues el texto puede ser aquello que no ha sido escrito, pero que de igual modo tiene un mensaje), sin autor, sin director, sin actores. La escenografía fuera de todo lo mencionado corre el riesgo de pasar a ser una rama netamente artística, como es el

ejemplo de las instalaciones. Es decir, la escenografía necesita de todo lo que la rodea, de actores que la recorran, de luces que la iluminen y generen ambientes, de vestuarios que completen su significado, de un director que se sirva de ella, de un espacio que la contenga.

Con la misma mirada, Szchumacher dice que es la producción quien se ocupa de articular e involucrar a todas las partes ya mencionadas. Incluso detalla con más ahínco al incluir al personal técnico que atiende las funciones, a la gente encargada de la realización de la escenografía, al personal que organiza el ingreso del público, a quienes limpian y demás personal involucrado función a función. Por este motivo es que amplía la mirada, incluyendo la producción en un sistema, como articuladora de toda la estructura del hecho teatral.¹²

Los sistemas de producción han ido cambiando, y son distintos entre sí, por lo que han ido organizando a las personas involucradas en el trabajo en equipo para constituir una obra teatral.

Pero también no hay que olvidar de la relación intrínseca entre texto dramático y texto espectacular. Según Francisco Javier, se diferencia el espacio teatral del espacio de la ficción, paradójicamente relacionándolos¹³. El espacio escénico es un gran tema de interés, atrayente, pero a su vez, poco conocido. En el primero se acuna la escenografía, el vocabulario técnico, entre otras cosas. En esa relación del teatro con la escenografía, nace, para el autor, el concepto de teatralidad, dando lugar también a espacios parateatrales o no convencionales y el teatro performático.

En el transcurso de la historia, se da lugar a la tecnología, gracias a la cual se modifican las posibilidades de movilidad con el límite del espacio escénico. El espacio escénico puede ampliarse todo lo que una pantalla o proyección puede mostrar. Pero también dicta la necesidad de un especialista aún más formado en ello. En el espacio de la ilusión está lo oculto, en el espacio real está la escenografía. Lo oculto es aquello que va siendo descubierto con el correr de la obra. Lo real es lo tangible. Allí está el espectador también, pero éste está protegido. Su mirada enfrenta el lugar y el espacio se llena de significantes.

¹² Szchumacher, R. (2015) *Lo incapturable. Apuntes sobre la puesta en escena y la dirección*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Reservoir Books. pp. 9, 10

¹³ Javier, F. (2016) *El espacio escénico como sistema signifiante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ed. Leviatán. p. 10

Ese cambio de la significación del espacio escénico se da a raíz de los cuestionamientos sobre las limitaciones del teatro a la italiana. Se transforma su uso, se interviene y se concilia la ilusión con la verosimilitud o con la realidad que quiere ser mostrada.

A raíz de estos cuestionamientos, los espacios se han transformado y los escenógrafos han sabido intervenirlos, por lo tanto, la significación del mismo y de cada puesta ha sido transformada de múltiples maneras. Hay una decisión en un conjunto entre el director y el escenógrafo y esas decisiones están en tensiones constantes. Tensionan los vínculos, no sólo entre director y escenógrafo, sino también con los actores, ya que los objetos completan sus acciones. Dice:

El director y el escenógrafo han preparado una imagen primera del espectáculo que, necesariamente, sin la presencia del actor, en la inmovilidad de algo que todavía no es, aporta al espectador varios datos sobre lo que va a presenciar luego. La significación que propone el espacio escénico así como el espacio teatral en su conjunto tiene que ver ahora más con el espectáculo mismo que con la memoria sensible del espectador (Javier, 2016, p. 18)

Para él, el director es -en parte-, producto de las tensiones y mediador de ellas. Interviene, o no; deja claras sus ideas, o no; interviene entre actores y equipo creativo. Es el ente siempre presente que convierte las tensiones en actos creativos. Pero a su vez, habla del concepto de complementariedad, en el cual afirma que las piezas en el teatro, no son piezas independientes que se ajustan, sino que son construidas en movimiento dinámico, reposando en las concordancias tanto de formas, colores, espacios libres y llenos, ritmos plásticos y peso significativo para aunar el espectáculo. De igual forma dice Szchumacher que todos los directores han trabajado siempre con limitaciones espaciales, económicas, actorales o lo impuesto por los productores en todos los modos de producción. Pero la clave es poder entender esas limitaciones y trabajar con ellas.¹⁴

Por otra parte, Ceballos ([1992] 2016) considera que el papel de la dirección escénica ha sido variado a través de la historia posmoderna y ha estado presente en el teatro desde sus inicios. Considera que el director es quien tiene la función de repartir los roles, iluminar con

¹⁴ Szchumacher, R. (2015) *Lo incapturable. Apuntes sobre la puesta en escena y la dirección...* op. cit. p. 66

sensibilidad la puesta en escena, entrenar a un grupo para las tareas escénicas –a partir del juego y la intuición-, dar cuenta de qué hacer y qué lograr en la escena y “diagramar y coordinar el hecho escénico, concertando la colaboración del dramaturgo, el actor y los elementos técnicos que corporifican en el escenario un texto” (Ceballos, 2016, p.8), separando la dirección. Por un lado todo lo inherente a la interpretación de los actores, y por el otro, todo aquello exclusivo a la dirección plástica (escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación). El autor coloca la figura del director como “un individuo fuera de serie”, que es columna vertebral en el hacer teatral, que nace y no se hace maestro, artista y escritor, fijándole nuevos rostros a su rol. Instruye cómo actuar, refleja las cualidades de los actores y coordina toda la producción. El director actúa como el dios de la escena y dice: “Los hábitos teatrales están para infundirle todo el poder. Se convierte en una especie de tirano, e incluso en verdugo en caso de no respetar al hombre que representa el actor; y esa relación sadomasoquista se ejerce, de manera sutil o grosera, cuando el actor acepta el ultraje y la humillación e incluso cuando lo busca como estimulante” (op. cit. p. 10). Y lo mismo ocurre con todos aquellos sobre quienes ejerce su poder. Por una parte, Ceballos cita a Stanislavski al decir que todos los elementos actuantes están a disposición del autor, sirviendo un mismo objetivo. E insta a desterrar los caprichos, la ignorancia y los malos humores que atenten contra la esencia de obra. Pero otra, pone en tela de juicio, a través de Craig, este papel exclusivamente interpretativo del autor para otorgarle facultades más creativas, olvidándose del escritor.¹⁵

En resumidas líneas, para el autor hay cuatro formas de dirección. El tirano es quien impone su forma de hacer sin dar el lugar para otra cosa. Es el director que es imperativo en su mandato y pretende que todos acaten lo que él dice. El director padre es aquel que en algún momento fue actor, por lo que utiliza esa experiencia para fundamentar sus decisiones; como los padres, dice saber qué le conviene al otro, alegando que ese entendimiento llegará después. También está la dirección del maestro, que ve en el actor a un alumno, bajo el enunciado de que éste mejorará por trabajar con dicho director. Y por

¹⁵ Ceballos, E. ([1992]2016) *Principios de Dirección Escénica*. México: Escenología Ediciones. p. 11

último, aquel director que no da órdenes, que deja a las libertades absolutas actuar, el *laissez faire*.

Este debate también se abre en otros países. En la revista web elcultural.com¹⁶, en la nota *Escenógrafos, Los Nuevos Alquimistas*, el escenógrafo José Luis Raymond, se pregunta acerca de cómo se ensambla el trabajo del escenógrafo con el del director, siendo que en el camino hay que buscar un encuentro que vaya en la misma dirección. El diseñador de Vestuario, Curt Allen Wilmer dice al respecto: “Nos gusta ir descubriendo los chispazos. (...) La relación con el director es de química entre alquimistas”. Esta colaboración generalizada entre el escenógrafo –y el resto del equipo creativo- con el director o es lo que idealmente sucedería. Sin embargo, hay que ser conscientes que existen relaciones interpersonales como personas en el mundo, y no se puede hacer especificaciones al respecto. Hay tantos modelos de relación con el director como directores. Esas relaciones están basadas en incontables factores como la complicidad, la tiranía, la compenetración, el entendimiento, la competencia, la puja, los egos, etc.

El director conoce acerca de los aspectos de la escena y que el escenógrafo profundiza en la morfología de ella, a decir, color, forma, espacio, simbología del color, luces, ambiente, mecánica, etc. El director es consciente de esos saberes para que el acto creativo no se convierta en un mero “dar indicaciones”. Francisco Javier no se detiene a pensar en quién es el verdadero con poder de decisión, sin embargo, cuenta al escenógrafo como parte de la triada de poder entre director, productor y escenógrafo.¹⁷ Pero por otro lado, la mayoría de los autores asumen que todos los directores tienen un poco de todo, ya que el sistema de producción en el acto creativo del hacer teatro, tanto en el circuito independiente, como en el oficial o el comercial de la ciudad de Buenos Aires, lo permite. Alberto Ure en “El ensayo teatral, campo crítico” en Cuadernos de investigación teatral del San Martín, en el año 1993 decía que había que buscar en cada historia de cada puesta los discursos de poder entre los distintos integrantes de la obra. Siendo que quien logra hacerse del poder, doblega al resto,

¹⁶ López Rejas, J. (2020) “Escenógrafos, los nuevos alquimistas”: <https://elcultural.com/escenografos-los-nuevos-alquimistas>. Consultado el día 4 de junio de 2020

¹⁷ Javier, F. (2016), *El espacio escénico como sistema significante...* op. cit. p. 28

predomina. Afirmaba entonces el ejercicio social que es el teatro, ya que, quienes son doblegados, se intentan imponer con intercambios e imaginación.¹⁸

Es así que se tensan las relaciones de poderes entre los integrantes creadores de la obra teatral. Todas las formas o tipos de relación son siempre reproducidas en mayor o menor medida. En el binomio director-escenógrafo, el director direcciona el sentido, vela por él estableciendo una relación más bien horizontal y no vertical, sabiendo que hay cuestiones del saber que se le escapan, apoyándose y confiando en la persona que se ha formado en el uso del lenguaje visual del espacio escénico, que también conoce sobre la idea de signo, idea de que el objeto está mediado por un concepto de representación y no es una cosa en sí misma. En el proceso de creación está el impulso, lo imprevisible.

Para Xóchitl González¹⁹, una de las particularidades más significativas necesarias para trabajar en el teatro es poder relacionarse con todo el equipo, haciendo que la comunicación, el intercambio y el debate entre los integrantes hagan mejores logros. Cada obra de teatro es un nuevo campo de exploración para el oficio y cada director tiene sus modos de trabajo, por lo que el proceso creativo siempre se da de una forma distinta. La función del escenógrafo entonces será cambiante. Deberá asumir un rol conciliatorio entre él y el director, entre él y el equipo creativo en pro de la armonía; pero también deberá ser resolutivo para alcanzar el objetivo. La autora cita los dichos de Edyta Rzewuska del año 2013, quien asevera que el papel del escenógrafo es difícil de definir y que por ello hay muchos malos entendidos entre los integrantes del equipo. Ella considera que hay una necesidad de ponerse de acuerdo a priori con el director porque a pesar de que el profesional hace lo que sabe hacer, puede haber conflictos de igual modo. Es primordial que el escenógrafo tenga que delimitar su campo en la obra y dejarlo en claro frente a los demás, para poder llegar a una meta clara. Al no poder establecer los límites del escenógrafo, González plantea allí el inicio de las tensiones y desacuerdos, de modo que hay que tener acuerdos bien definidos para evitar los futuros problemas posibles.²⁰

¹⁸ Ure, A. (1993) "El ensayo teatral, campo crítico (2)" en *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín*, Buenos Aires, Argentina: Teatro Municipal General San Martín; 10

¹⁹ González, X. (2014) *Manual práctico de diseño escenográfico*. México: Ed. Paso de gato. p. 20

²⁰ González, X. (2014) *Manual práctico de diseño escenográfico...* op. cit. pp. 23, 24, 27

CONCLUSIÓN

Aunque se pueda describir el trabajo del escenógrafo de forma independiente, hay que saber que el trabajo en equipo, en mayor o menor medida, no puede ser descartado. En grupo se logra la coherencia del mensaje del director que tiene algo para decir. Desde esta premisa es que las relaciones de poder comienzan. Con más o menos influencia, más o menos imperativos, el ejercicio del poder está. Se negocia, se espera, se exige. Es innato a las sociedades, a las relaciones humanas, a las necesidades. Dice Foucault, “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder” (Foucault, 1979, p. 105). El poder es fuerte cuando produce efectos positivos desde el deseo y en el saber, el cual es producido también por éste. Y se hace fuerte cuando trabaja desde aspectos negativos como la represión, la censura, los obstáculos. Incluso, para el autor, las relaciones de poder penetran materialmente en el cuerpo hasta el punto de preguntarse si uno es soberano de sí. Cuánto más ejerce su influencia en el otro, que además, tiene un mismo objetivo común en una puesta en escena: estrena. “Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son las proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.” (op. cit. p. 157)

De algún modo, la pregunta acerca de si la individualidad está representada en la voluntad grupal está, en donde cada figura (el marido, el patrón, el director, el adulto, el profesor) representa la figura de poder de Estado, con lo que esa representación conlleva en las voluntades generales. Es decir, el poder no es independiente, sino que se construye en las relaciones a su modo y de manera momentánea pero en un campo político. Pero todavía hay mucho que debatir y trabajar en el reconocimiento de las múltiples autorías de las obras de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aisemberg, A. (2009) “El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo” en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales "Alfredo de la Guardia"*. Buenos Aires, Argentina: Ed. INT.
- Breyer, G. (1952) “Análisis escenográfico” en *Cuadernos de arte dramático. Documentación. Investigación*; Buenos Aires, Argentina: Publicación del Centro de Estudios de Arte Dramático, Teatro-Escuela “Fray Mocho”.
- Breyer, G. (2005) *La escena presente*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Ceballos, E. ([1992]2016) *Principios de Dirección Escénica*. México: Escenología Ediciones
- Deleuze, G., Guattari, F. ([1998]2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Ed. Pre-textos.
- Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder*. Madrid, España: Ed. De la Piqueta.
- Gramsci, A. (2014) *Antología. Volumen 2*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores
- González, X. (2014) *Manual práctico de diseño escenográfico*. México: Ed. Paso de gato.
- Javier, F. (2016) *El espacio escénico como sistema signifiante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ed. Leviatán.
- López Rejas, J. (2020) “Escenógrafos, los nuevos alquimistas”: <https://elcultural.com/escenografos-los-nuevos-alquimistas>. Consultado el día 4 de junio de 2020
- Szychmacher, R. (2015) *Lo incapturable. Apuntes sobre la puesta en escena y la dirección*; Buenos Aires, Argentina: Ed. Reservoir Books.
- Ure, A. (1993) “El ensayo teatral, campo crítico (2)” en *Cuadernos de Investigación teatral del San Martín*. Buenos Aires, Argentina: Teatro Municipal General San Martín
- Weber, M. (1964) *Economía y sociedad*. D.F. México: Fondo de cultura económico.