

Poética del espacio escénico en “La Referencia” de Gilberto Loredo

ALANIS GALLEGOS, Eunice Susana / Tecnológico de Monterrey – sussyalanisgal@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: espacio escénico, espacio reducido, sistematización, procesos creativos, violencia, Casino Royale, poética teatral, Monterrey, Nuevo León.*

» **Resumen**

El presente trabajo tiene como objetivo explicar procesos creativos llevados a cabo en espacios reducidos para después proponer la sistematización de una poética del espacio escénico. Las reflexiones parten de un estudio comparativo entre tres equipos creativos que participaron en *La referencia*, obra escrita y dirigida por Gilberto Loredo, inspirada en el incendio provocado por el crimen organizado al Casino Royale en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México, un acto terrorista que provocó la muerte de cincuenta y dos personas, entre ellas dos mujeres embarazadas. ¿Es posible que la poíesis construida en un espacio escénico reducido metaforice el sentir de una ciudad confinada por la violencia?

» **Presentación**

La referencia es una obra inspirada en el incendio provocado por el crimen organizado al Casino Royale en Monterrey, Nuevo León, México. En la tragedia hubo heridos y murieron encerradas cincuenta y dos personas, entre ellas dos mujeres embarazadas. La obra presenta a Lidia y Omar, quienes quedan atrapados en el elevador de un casino, mientras este es incendiado. La presente tiene como objetivo explicar procesos creativos llevados a cabo en espacios reducidos para después proponer la sistematización de una poética del espacio escénico, partiendo de un estudio comparativo entre tres equipos que participaron en la puesta en escena. ¿Es posible que la poíesis de un espacio escénico metaforice el sentir de una ciudad confinada por la violencia?

» **Procesos creativos en un espacio escénico reducido**

Para reflexionar sobre los procesos creativos de *La referencia*, llevamos a cabo entrevistas con el autor y director de la obra y con los actores que integraron los tres elencos de la puesta en escena presentada entre

los años 2012 y 2015 en Nuevo León y en Guanajuato. En la obra de *La referencia* hay dos personajes: Lidia y Omar. En 2012, el personaje de Lidia fue interpretado por Mirna Mendoza; en 2013, por Lissette Treviño y en 2014 y 2015, por Claudia Garza. En el caso de Omar, el personaje fue representado primeramente por Óscar Treviño (2012), luego por Roberto Cázares (2013) y posteriormente por Diego de Lira (2014-2015).

Es importante mencionar que Gilberto Loredo, autor y director de la obra, diseñó una escenografía de corte realista. Sobre el escenario había una estructura de madera que imitaba un elevador. Los actores entraban al elevador, las puertas se cerraban y el resto de las acciones se llevaban a cabo en un espacio de aproximadamente dos metros cuadrados.

En los ensayos, Loredo colocaba cintas en el piso para delimitar el espacio escénico. Los actores de los tres elencos de la obra coincidieron en que esa estrategia de Loredo les ayudó a visualizar desde el principio el espacio que tenían para llevar a cabo todas las acciones de los personajes. En palabras de Óscar Treviño:

Estaba muy bien marcado por Gilberto [...] de aquí a aquí no se pueden mover [...] tienen un espacio muy reducido porque están literalmente en un elevador entonces [...] en donde fuera que ensayábamos pues teníamos el mismo espacio escénico. (O. Treviño)

Claudia Garza, actriz del tercer elenco, recordó la delimitación del espacio en ensayos como un reto y a la vez como una oportunidad para la exploración corporal, en su relación hacia afuera o en contacto con el espacio y en su relación hacia adentro o en contacto con las sensaciones que ella percibía en un estado de incomodidad.

Al entrar a una atmósfera distinta y muy cerrada por el espacio del elevador, sí fue pues un reto [...] pero eso para mí fue un reto muy padre [...] es una manera de limitar, pero también de experimentar posiciones nuevas, entonces sí batallé un poco como en acoplarme porque soy medio claustrofóbica pero fuera de eso se me hizo un reto muy padre. [...] mi cuerpo de cierta forma se sintió incómodo, pero creo que esa era la sensación que se necesitaba en la obra. (Garza)

Este estado lo podemos conectar con algunas reflexiones del director teatral Eugenio Barba. De acuerdo con sus observaciones a la técnica del teatro oriental, hay dos formas en las que los actores utilizan su cuerpo. Una: cotidiana, condicionada por nuestra cultura. Y otra, extra cotidiana, que es el uso del cuerpo en una situación de representación. Dos de los principios que Barba identifica y relaciona en las técnicas extra cotidianas son: el de simplificación y el de oposición. El de simplificación se basa en que la fuerza de los movimientos del actor es el resultado de la síntesis:

...bien por la concentración en un pequeño espacio de una acción que utiliza una gran energía, bien por la reproducción de los únicos elementos esenciales de una acción, eliminando aquellos considerados como accesorios. (...) Se puede hablar de este proceso – según el cual el espacio de la acción queda restringido – como si se tratase de un proceso de absorción de la energía. (214)

Este principio se relaciona con el de la oposición porque el proceso de absorción de energía resulta de la amplificación de las oposiciones. En el principio de oposición hay “una fuerza que empuja hacia la acción y una fuerza que la retiene” (215). En este tipo de entrenamiento actoral se promueve la contraposición de energías corporales en el espacio y tiempo, para lograr descubrir una calidad de energía concentrada produciendo un cuerpo del actor completamente presente, citando a Barba: “teatralmente vivo incluso en la inmovilidad” (215).

Los principios de uso de la energía en las técnicas extra cotidianas de los actores del teatro oriental nos pueden dar una luz para observar las técnicas actorales occidentales y las sensaciones que se descubren intuitivamente al estar trabajando comprometidamente en la práctica escénica.

Claudia experimentaba una sensación de incomodidad resultado del enclaustramiento escénico, pero decidió utilizar esta sensación como una oportunidad para abonar al proceso de construcción corporal de su personaje experimentando posiciones nuevas. En este proceso había dos energías contrapuestas: la de Claudia sintiéndose limitada por el espacio y la de Claudia creando, es decir, utilizando su energía en el tiempo.

La pequeñez del espacio escénico de *La referencia* promovía la concentración de una gran energía por parte de los actores (como en el principio de simplificación del teatro oriental). Y la incomodidad del cuerpo, percibida por Claudia y redirigida hacia la creación actoral, promovía un estado en el que la actriz podría estar completamente presente (como en el principio de oposición del teatro oriental).

La presentación de esta obra se llevó a cabo en tres espacios escénicos distintos de la ciudad de Monterrey, Nuevo León: el Teatro de la Estación de la Casa de la Cultura, la Sala Experimental del Teatro de la Ciudad y el Teatro Versalles. Asimismo, en 2014, el director recibió una invitación a que la obra se presentara en el Festival Cervantino, por lo que el tercer elenco de la obra se presentó también en el Foro de la Hermandad, uno de los espacios al aire libre que se utilizaron en dicho festival en Guanajuato.

Claudia Garza, actriz del tercer elenco, recuerda haber percibido sensaciones diferentes al comparar la presentación de la obra en un espacio cerrado y en un espacio abierto, aunque las acciones que iba a realizar fueran las mismas y el espacio tuviera las dimensiones con las que previamente había ensayado: “Sentí un poco más de libertad, pero yo creo que, por la vista del espacio libre, pero en sí pues la obra seguía siendo sobre estar encerrados en un elevador” (Garza).

Las sensaciones físicas también estuvieron presentes en el proceso creativo de Diego De Lira, actor del tercer elenco. De Lira realizó un ejercicio investigativo para descubrir esas sensaciones físicas en un espacio muy similar al representado en la obra.

Diego recuerda que le pidió a un amigo que era empleado de un cine de la localidad que le dejara entrar a un elevador de servicio. El actor describe haber sentido un espacio muy frío, y contrastó el material de fierro del elevador de esa experiencia con la madera utilizada para la escenografía del elevador que estaba en el

escenario. En su trabajo de campo, percibió una sensación de sofoco, aunque el elevador estuviera frío. Asimismo, imaginaba la gran diferencia entre el clima frío del elevador de servicio cerrado, con el calor sofocante que debieron haber sentido las víctimas que quedaron encerradas en el incendio del casino Royale. Diego recuerda las texturas y la iluminación de la vivencia, mencionando que a diferencia del teatro que estaba muy iluminado en la función, en ese lugar había muy poca luz.

Algo similar pasó años atrás, en el proceso creativo de Loredo. El autor escribió, a modo de catarsis personal, una primera versión de la obra antes de que el casino Royale fuera incendiado.

En mi versión original, entraban unas personas a asaltar el casino, [...] estaban enojados porque sentían que el casino les había robado. Hicieron desperfectos y entre esos desperfectos un daño colateral era que se caía el elevador. [...] venganza en contra del casino porque el casino se estaba haciendo rico. (Loredo)

Después de la tragedia, Loredo reescribió el final de su obra. En el proceso, le pidió ayuda al dramaturgo Abel González Melo, quien le recomendó precisar detalles que hicieran más evidente la referencialidad al evento. Para lograr su cometido, el autor decidió reescribir poniendo su cuerpo en un espacio reducido:

La reescribí. [...] fui y me encerré en un elevador en la Casa de la Cultura. [...] casi no se usa ese elevador. Me encerré y empecé a decir que si entra aire o no entra aire y así fue [...] yo estaba escribiendo dentro del elevador. (Loredo)

El autor percibió sensaciones corporales y espaciales que no había considerado antes y que hasta que vivió la experiencia, pudo plasmar en su texto.

El trabajo investigativo de Loredo no terminó ahí, pues al momento de montar dicha versión de la obra le pidió a los actores del primer elenco, Mirna Mendoza y Óscar Treviño, que fueran a visitar el casino Royale en ruinas.

...el ir al espacio donde estaban [...] incluso todavía las ofrendas y signos que la gente fue y dejó por ahí, como quiera eso te da algo, ¿no? [...] El poder acercarte al espacio, el ver, aunque sea por fuera como quedó después de la situación y ver lo acordonado [...] Eso por una parte fue como trabajo de campo. (Mendoza)

Estos ejercicios investigativos tanto para el autor como para los actores evidencian una disposición por participar en la práctica escénica no solo con sus saberes técnicos, intuitivos o de experiencia actoral, sino también a modo de artistas-investigadores, que llevan a la escena saberes de territorialidad corporal y espacial. Suponemos, que esos saberes resultarán más evidentes en un espacio reducido que en un espacio más amplio, ya que, por un lado, la experiencia dota de realismo sensorial y referencial a la actuación. Y por otro, los límites visuales del espacio permiten que el ojo del que mira pueda ver con mayor facilidad esos detalles actorales que el artista-investigador ha aportado a la escena.

La territorialidad reducida del espacio también obligaba a los creadores a buscar la precisión en sus trazos escénicos. En *La referencia* esta precisión no solo era para que hubiera una imagen bella, sino que también,

según Roberto Cázares y Lissette Treviño, actores del segundo elenco, había la intención de que el discurso visual expresara la relación de poder entre Lidia y Omar. Lissette Treviño lo recuerda de la siguiente manera: “Sí había algunas triangulaciones que Gilberto quería que se pusieran de esa forma, y tú te pones acá y tú te pones acá y aquí tú te agachas, o sea como en cuestiones de poder, eso sí es de Gilberto.” (L. Treviño) Esto nos remite a pensar no solo en los personajes, sino también en el campo de poder en el que se inscribe el territorio de esta micropoética. A modo de reflexión nos preguntamos: ¿En qué medida la poíesis del espacio escénico de una obra presentada en Monterrey podría metaforizar el sentir de los habitantes de la misma ciudad?

› **Propuesta de sistematización de la poética del espacio**

De acuerdo con Óscar Jara, la sistematización es la

interpretación crítica de una o varias experiencias que a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explica la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo (4).

A través de los procesos de sistematización se toma distancia del evento, se analizan y ordenan los procedimientos llevados a cabo y de esta manera, es posible darle objetividad a la vivencia, convirtiéndola en un objeto de estudio que nos permita reflexionar sobre las dificultades y los logros de dicha experiencia. En este trabajo cuando hablamos de poética acudimos a Jorge Dubatti para entenderla como el constructo y la construcción de textos y acontecimientos teatrales que existen en tanto se les organiza a través de procedimientos dramaturgicos y escénicos que se comparten en convivio (60).

Siguiendo los recuerdos de los actores y director de esta obra, la poética del espacio reducido en *La referencia* se podría sistematizar considerando cinco procedimientos llevados a cabo en el montaje de esta puesta en escena.

El primero tiene que ver con que las características físicas del espacio escénico reducido posibilitan la expresividad del cuerpo con relación al espacio. Esto se infiere a partir de las reflexiones sobre el espacio de Óscar y Claudia y los movimientos coreografiados que recuerdan Roberto y Diego.

Para pensar el segundo procedimiento podríamos recordar las sensaciones de incomodidad que Claudia resignificó para que, en lugar de limitarla, se convirtieran en parte de su proceso creativo. El procedimiento tiene que ver con la voluntad de considerar al espacio escénico reducido como una oportunidad para que los actores se permitan experimentar sensaciones desde un estado de alerta pues las características espaciales les sacan de su zona de confort, lo cual a su vez posibilita un estado de creación extra-cotidiano, en el cual se concentra la energía y se potencializa la teatralidad del cuerpo.

Hasta este punto, los factores que hemos descrito podrían interpretarse desde el ángulo sensorial y podrían trabajarse en la construcción de la poética desde los ensayos de la obra hasta la puesta en escena.

El tercer procedimiento tiene que ver con los movimientos corporales diseñados (desde la dirección) como composiciones o trazos verticales y horizontales en el escenario y que pueden leerse como una representación visual de los campos de poder en la obra desde los ángulos narrativo, semántico y referencial. Aquí podemos ejemplificar tanto con las triangulaciones que recuerda Lissette que aludían a la relación de poder entre Lidia y Omar, así como con el dominio del espacio y los comportamientos específicos que cada personaje expresaba según el “rol social” recordado por De Lira y por Treviño, que jugaban de uno a otro personaje y viceversa.

El cuarto procedimiento tiene que ver con la participación del artista-investigador y sus aportaciones a la escena. Aquí cabe mencionar el trabajo de campo individual y colectivo realizado por los creadores. Este ejemplo nos habla de que en el espacio escénico reducido puede haber una contribución experiencial significativa, dados los saberes referenciales, semánticos y sensoriales que los artistas aportan a la poética. El quinto procedimiento es la creación consciente de un espacio reducido combinado a la voluntad para crear desde un estado de presencia extra cotidianos que metaforicen y evidencien un espacio y un estado de presencia cotidianos. Es decir, se aplicaría este procedimiento al momento en que el equipo trabaja su construcción del espacio teniendo en mente preguntas como: ¿En qué medida este espacio de confinamiento representa a un Monterrey confinado por la violencia? ¿En qué medida las sensaciones de incomodidad y sofoco de Lidia y Omar son una representación del estado de opresión y libertades restringidas que experimentan las y los ciudadanos regiomontanos debido a la violencia?

› **A modo de cierre**

Desde *La referencia* se concibe un mundo que aprisiona a través del sistema económico del capitalismo que promueve una falsa ilusión de progreso, estancando a las y los ciudadanos en modelos de vida aspiracionales que les proveen felicidad temporal. Desde esta concepción de mundo, pareciera que ni los bienes, ni los ingresos, ni los sueños, incluso ni los deseos de venganza son suficientes para vivir una felicidad plena. La poésis creada dentro de un espacio escénico metaforiza la falsa seguridad de una jaula en medio de un mundo que sus propios ciudadanos han puesto en llamas (la crueldad de los asesinos, el miedo de los ciudadanos, el dolor de las víctimas) y esas llamas han cobrado violentamente la vida de decenas de personas de clase media y baja. La construcción poética del espacio del elevador en *La referencia* de Gilberto Loredó logra metaforizar tanto el confinamiento que las víctimas sufrieron en el incendio del casino, como el apresamiento que la sociedad regiomontana percibía ante la violencia en la ciudad, una situación de impotencia e indefensión ante la ineficacia y corrupción de los organismos de procuración de justicia que

habían establecido acuerdos ilícitos con el crimen organizado. La sistematización de la poética del espacio en *La referencia* se ofrece como una herramienta de análisis que puede aplicarse a la reflexión, gestión y comparación con otros procesos creativos desarrollados en espacios de dimensiones reducidas. Asimismo, se propone para pensar y crear montajes que se visualicen con posibilidades de construir en el espacio escénico una metáfora del territorio en el que habitamos. Una provocación que intenta invitar a otras y otros a seguir construyendo conocimiento en torno a las poéticas del espacio.

Bibliografía

Barba, E. (2011). *Más allá de las islas flotantes*. México, Escenología.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida*. 1. Ed. Buenos Aires, Libros de Godot.

Jara, Ó. (2009). "Guía para la Sistematización de Experiencias Innovadoras". En https://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0788/6_JAR_ORI.pdf, Fundación Educación para el Desarrollo, Programa de Educación Superior. Autapo. Consultado el 20 de Junio de 2023.

Fuentes

Cázares, R. (2022). Comunicación personal. 21 de Enero, 2022.

De Lira, D. (2022). Comunicación personal. 21 de Enero, 2022.

Garza, C. (2022). Comunicación personal. 21 de Enero, 2022.

Loredo, G. (2022). Comunicación personal. 19 de Enero, 2022.

Mendoza, M. (2022). Comunicación personal. 19 de Enero, 2022.

Treviño, Ó. (2022). Comunicación personal. 19 de Enero, 2022.

Treviño, L. (2022). Comunicación personal. 21 de Enero, 2022.