

Puesta en escena, objeto de derecho y objeto de estudio

DELGADO, Natacha / IAE, UBA - natachadelgado73@gmail.com

Eje: XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: puesta en escena, objeto estético, objeto de derecho, objeto de estudio, teatro independiente, artista investigador gestor*

› **Resumen**

Más allá del texto dramático de partida (si es que hay), la puesta en escena es un objeto estético autónomo, con especificidades pertinentes a él como objeto de estudio y como objeto de derecho. Parece quizás evidente esta afirmación, pero no lo es, si se pregunta por los derechos de autor del “puestista”, del director de teatro, o del grupo que colectivamente realizó su puesta. Al no estar contemplada, como objeto de derecho la puesta en escena, se vislumbra todavía el teatro como disciplina que pareciera una rama de la literatura.

La Institución Arte, está en deuda con la profesión de director de teatro al no contemplar su obra como objeto de derecho.

› **Presentación: algunas definiciones**

“Puesta en escena”, implica una acción. Hay alguien o algunos que ponen en escena. Esto implica una subjetividad en acción. Por lo tanto, una posición ética y política.

En la historia de los directores de teatro del S XX, desde Stanislavski, pasando por Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, Peter Brook hasta la actualidad, se han preguntado, han investigado teorizando, y poniendo en práctica diferentes versiones de la acción: “poner en escena”. Algunos de ellos sólo se ocuparon de la verdad escénica brille a través de los textos, con palabras de Patrice Pavis: “Para Stanislavski, componer una puesta en escena consistirá en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático” (1996); otros al contrario afirmaron que “todo verdadero sentimiento es irreductible y que expresarlo es traicionarlo” (Artaud, 1964: 75) y se ocuparon de la poesía del espacio. Unos concebían la puesta en escena dividiendo el espacio de la representación del espacio de la expectación como “una masa intimidada, crédula, hipnotizada” (Brecht, 1948: 119), y otros que proponen “poner trabas al proceso de empatía” (*Íbid*: 122) y que el sujeto espectador tome consciencia y

tenga una actitud crítica. Y hay otros directores que afirman que sus “producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público” (Grotowski, 1970: 9). En experiencias de teatro performático, y en el llamado Teatro Postdramático, si bien las líneas entre ficción y realidad son difusas, habrá un espacio teatralizado.

Es interesante como Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, contempla la definición de puesta en escena, pero también de pre-puesta en escena: “Hipótesis según la cual el texto dramático ya contiene, más o menos explícitamente, indicaciones para su puesta en escena óptima” (1994: 353). Pero luego va a afirmar que “es preferible probar sobre el texto diversas opciones escénicas” y que “son las hipótesis dramaturgias y escénicas concretas las que interrogan al texto y, al ponerlo en duda, le obligan a confesar cosas insospechadas” (*Ídem*). Para definir la puesta en escena propiamente dicha, va remitirse a la acción de “poner”: poner en el espacio, poner en acuerdo y poner en evidencia el sentido. Es muy contundente al afirmar que “la puesta en escena es el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral. Toda puesta en escena es una interpretación del texto, una explicación del texto en acto” (*Íbid*: 364)

Puesta en escena da por resultado un objeto estético producto de una interpretación, de una subjetividad, de una posición política entendida como un modo de estar en el mundo. Según Pavis hay un circuito de “concretización” (*Ídem*) donde el texto dramático se erige en obra-cosa, contexto social y objeto estético. Así como también habrá “ideologización” (*Ídem*) del texto dramático o espectacular que serán comprendidos en relación intertextual con las formaciones discursivas e ideológicas de una época. Por esta razón un mismo texto dramático puede producir infinitas lecturas y concretizaciones en puestas en escena.

Puesta en escena: objeto estético autónomo

Afirmamos entonces que, más allá del texto dramático de partida (si es que hay), la puesta en escena es un objeto estético autónomo, con especificidades pertinentes a él como objeto de estudio y como objeto de derecho. Parece quizás evidente esta afirmación, pero no lo es, si se pregunta por los derechos de autor del “puestista”, del director de teatro, o del grupo que colectivamente realizó su puesta.

Al no estar contemplada, como objeto de derecho la puesta en escena, se vislumbra todavía el teatro como disciplina que pareciera una rama de la literatura. Para el ámbito jurídico todo lo que no es logos, todo lo que no es apolíneo, quedó perdido en los orígenes del tragedia “surgida del coro trágico, y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro dionisiaco, dionisiaco” (Nietzsche, 1973: 73). La Institución Arte, está en deuda con la profesión de director de teatro al no contemplar su obra como objeto de derecho.

Por esta razón, en la joven Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA), la comisión de Derecho de Puesta, tiene como objetivo: “estudiar, analizar normativa, procesar información referente al derecho de puesta, trabajar las modalidades y alcances de la actividad de las y los trabajadores profesionales en calidad de autoras y autores y toda otra actividad que se requiera con vistas a elaborar un proyecto de ley que considere a la puesta en escena como objeto de derecho”¹.

En esta misma línea se organizó un Foro Interasociativo² reuniendo a las asociaciones: APDEA, ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina) y APPEAE (Asociación Profesional Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas), para analizar y debatir las especificidades de cada asociación pero de manera conjunta, los puntos en común de las disciplinas, las relaciones que se establecen en los procesos de trabajo y estudio.

La dinámica del Foro se estableció en cuatro mesas de trabajo, integradas por miembros de todas las asociaciones: Las obras y nosotros, La producción, La definición de la producción, La Educación y la práctica.

La mesa la Educación y la práctica, luego de varias reuniones y debates, se rebautizó como: La Educación y las prácticas en Artes Escénicas, y se esbozaron los siguientes interrogantes como puntos de partida para la investigación: ¿Cuál es el objeto de estudio de las Artes Escénicas? ¿Cuál es la tradición de su enseñanza? Formación académica o no académica ¿Instituciones o maestros? ¿Qué escritos pedagógicos hay al respecto?

¿Hay investigaciones sobre la puesta en escena en la actualidad?

› ***Múltiple rol: artistas investigadores gestores en el Teatro independiente***

Evidentemente hay un reposicionamiento de los artistas, en este caso los profesionales de la puesta en escena, para ubicarse también en el rol de investigadores, y también ser gestores de sus propios espacios de debate y de generación de nuevas políticas en el campo cultural, teniendo como bandera la puesta en escena como objeto de derecho y objeto de estudio.

El rol múltiple en el campo del teatro independiente argentino es intrínseco a su esencia, desde sus orígenes en 1930 con el Teatro del Pueblo (Fukelman, 2017: 45), y persiste en el tiempo. Y no solamente en sus organizaciones internas, sino también en la relación con los sujetos e instituciones que constituyen el entramado político, cultural y educativo del país.

¹ <http://apdea.com.ar/web/apdea/derecho-de-autor/>

² El primer encuentro del Foro Interasociativo fue el 4 de julio 2020 por plataforma Zoom.

En 1981, el movimiento teatral Teatro Abierto con su accionar hizo resistencia a la última dictadura militar. Encabezado por el dramaturgo y director Carlos Gorostiza, quien luego fuera Secretario de Cultura de la Nación del primer gobierno democrático post-dictadura.

La ley Nacional de Teatro³ fue impulsada por los propios artistas. Cita Susana Freire en su artículo de *La Nación* del 21 de marzo de 1997: “Completamente eufórica estaba Alejandra Boero⁴: Todavía faltan muchas cosas por resolver. Ahora hay que pelear por la reglamentación. Tenemos que seguir vigilando porque la democracia funciona cuando los ciudadanos vigilan”⁵. Luego se fundaría el Instituto Nacional del Teatro.

Al respecto, afirma el director de teatro español, Guillermo Heras, recientemente nombrado Presidente de la Asociación de Directores de Escena de España: “Tampoco puedo olvidar que, en realidad, yo soy un director de escena y dramaturgo metido a gestor, tal vez porque en la época en que empecé a trabajar en el teatro no encontré otra opción que aprender el oficio para dar respuesta a esa fascinante cuestión que es la dialéctica entre producción y creación”⁶ (Heras, 2012: 13). Quiero rescatar también las acciones cuando fue Secretario técnico de Iberescena, en relación a Latinoamérica y sobre todo Argentina.

Si bien, como mencioné anteriormente, hay un recorrido de los teatristas argentinos ocupando un rol múltiple: artista, investigador, gestor, docente, hay todavía mucho por hacer para el reconocimiento y el estudio de la puesta en escena en su especificidad, tomando en cuenta la propuesta de la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti (2010): dónde la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematicidad de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de la observación de las prácticas.

Este es mi objetivo como artista investigadora, ya sea desde la co-cordinadoras de la mesa La Educación y las prácticas en Artes Escénicas del Foro Interasociativo, como co-cordinadora del Área de Investigación sobre Artes del Espectáculo y Educación del IAE, UBA, y como integrante del equipo del Proyecto de Investigación: “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”⁷ dónde nos proponemos relevar, sistematizar y analizar la bibliografía producida en Argentina sobre las relaciones teatro / educación, elaborando una cartografía bibliográfica que destaque los aportes de la Investigación Artística de creadores, docentes y gestores que están produciendo

³ <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24800-42762>

⁴ Alejandra Boero (1918-2006) Actriz, directora, profesora de teatro, fundadora de teatros independientes, entre ellos: Nuevo teatro y Andamio 90.

⁵ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-teatro-se-impone-por-fuerza-de-ley-nid149332/>

⁶ IBERESCENA es un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas. Está integrado por 16 países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay.

⁷ <http://iae.institutos.filo.uba.ar/proyecto/hacia-una-cartograf%C3%ADa-bibliogr%C3%A1fica-de-las-relaciones-teatro-educaci%C3%B3n-art%C3%ADstica-en-la>

conocimiento como artistas-investigadores, investigadores-artistas, investigadores participativos dentro del campo teatral o a partir de la asociación colaborativa entre artista e investigador. Y también como directora de teatro, dónde tengo en claro que ya desde la primera lectura del texto, o mejor dicho, desde la elección del texto dramático ya hay una posición política, que me conducirá en un contexto dado a cierta puesta en escena y no a otra. Aunque la obra haya sido escrita en tal contexto histórico, me confronto con ella con mis experiencias actuales, y me pregunto qué quiero decir yo, hoy, acá con esta obra. Tomo el objeto texto y lo estudio, según mi interpretación, según mi subjetividad podré establecer una hipótesis de puesta en el espacio, de puesta de sentido (el sentido de la obra y el sentido que yo le doy la obra), tal vez sin modificar nada del texto. Leo más allá de las palabras escritas, de las didascalias, de los diálogos. Una obra que habla del encierro de una familia de clase media en su casa (metáfora de la sociedad de un momento) si o si tiene que tener paredes. El encierro, la opresión, pueden expresarse desde el cuerpo de los actores, y con público sentado alrededor del tapete circular en el que accionaban los actores, como en mi puesta de *Toque de queda* de Carlos Gorostiza, autor que me dijo expresamente que no podía modificar nada del texto. De esta manera, no sólo desde la puesta en escena significo el encierro, sino que manifiesto, sin acudir al lenguaje verbal, mi opinión sobre la responsabilidad social que reproduce la opresión del poder hegemónico.

› **A modo de cierre**

Mi puesta en escena es un objeto estético, desprendido del objeto texto dramático, y no es aún objeto de derecho contemplado por la legislación jurídica vigente. Es decir, no tengo propiedad intelectual de mi obra. Quizás profundizando la investigación científica acerca de la puesta en escena como objeto de estudio, y siguiendo en el camino del múltiple rol artistas, investigadores, docentes y sobre todo gestores de política cultural podamos de una vez por todas legitimar la profesión desde el punto de vista jurídico, y que además se reconozcan derechos como trabajadores de la cultura.

Para terminar, vuelvo a citar a Guillermo Heras:

Y aquí vuelve a aparecer el tema de la ética. No es posible pensar en la asepsia de este oficio. No es posible predicar que la gestión no tiene opciones políticas o sociales. Lo que no debe tener, en un gestor independiente, es color de partido político, es decir, la servidumbre a unas siglas; pero sí unas formas y maneras que preserven su trabajo de las presiones que, cada día más, pueden estar presentes en nuestras realidades (2012: 39)

Bibliografía

- Artaud, A. (1964) *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuerpo del plata.
- Bercht, B. (1948) *Escritos sobre teatro. Pequeño órgano para el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, J. (2010) „Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro“ en *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: DR G,P,Silva.
- Fukelman (2017) „Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente en Buenos Aires“. En *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires: CCC.
- Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Heras, G. (2012) *Pensar la gestión de las artes escénicas: escritos de un gestor*. Buenos Aires: RGC ediciones
- Niezsche, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pavis, P. (1994) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Paidós.

Links

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-ley-del-teatro-saldo-una-deuda-nid65596/>

<https://www.danza.es/actualidad/guillermo-heras-nuevo-presidente-de-la-asociacion-de-directores-de-escena-de-espana>

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24800-42762>

<http://apdea.com.ar/web/apdea/derecho-de-autor/>

<http://iae.institutos.filo.uba.ar/proyecto/hacia-una-cartograf%C3%ADa-bibliogr%C3%A1fica-de-las-relaciones-teatro-educaci%C3%B3n-art%C3%ADstica-en-l>