

LAS PUERTAS DEL

DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Primavera 2007. Número 30

EL TEXTO EN EL ESPACIO

Magdalena Cueto Pérez. Victoria Pérez. Ángela Abuín. J. Antonio Pérez Bowie

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR

Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE

Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE

Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL

Santiago Martín Bermúdez

TESORERO

José Manuel Arias Acedo

VOCALES

Fernando Almena Santiago

Ignacio Amestoy Eguiguren

María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez

Fermín Cabal Riera

Polí Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte

Salvador Enríquez Muñoz

Miguel Murillo Gómez

Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Alfonso Plou Escolá

José Sanchis Sinisterra

Virtudes Serrano García

Miguel Signes Mengual

Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ignacio Amestoy Eguiguren

Fermín Cabal

Jesús Campos García

Ignacio del Moral

Salvador Enríquez

Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPÓSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Altozano

www.mm-atriana.com

IMPRIME

J. A. C.

PRECIO DEL EJEMPLAR

3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)

9 €

OTROS PAÍSES

12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq.

28008 Madrid

Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92

E-mail: aat@aat.es

http://www.aat.es

Las puertas del drama

(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación por cualquier medio o procedimiento sin la previa autorización por escrito de sus autores y de la AAT

3. Tercera [a escena, que empezamos]

Mejor un plan (I)

JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. Los espacios del teatro

MAGDALENA CUETO PÉREZ

11. Espacio escénico y tecnologías interactivas

VICTORIA PÉREZ ROYO

17. Breve contribución al estudio del espacio teatral

ANXO ABUÍN GONZÁLEZ

22. Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE

28. Entre autores

El autor joven en España

JAVIER YAGÜE, PEDRO VÍLLORA Y JUAN CARLOS RUBIO

33. Cuaderno de bitácora

Humo

JUAN CARLOS RUBIO

37. Libro recomendado

Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo, de María del Carmen Bobes Naves

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

40. Reseñas

Pontifical, de Miguel Romero Esteo. Por Luis Riaza

Una silla, tres euros, de Miguel Signes. Por Domingo Miras

Paisaje de lluvia con fantasmas. La tarde del séptimo día, de Jesús Carazo. Por M.ª Pilar Jódar Peinado

47. El teatro también se lee

El teatro en el libro

MANUEL AMBROSIO SÁNCHEZ SÁNCHEZ

48. Bienvenido

MARÍA JESÚS BAJO MARTÍNEZ



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



LOS ESPACIOS



© Chicho

Fiesta Barroca, dirigida por Miguel Narros. Calles de Madrid, 1992

DEL TEATRO

Las cuestiones que suscita el binomio conceptual teatro/espacio no solo son sumamente complejas, sino que afectan al centro mismo de la investigación semiológica teatral, tanto desde el punto de vista teórico como en la experimentación práctica. La puesta en escena, operación clave del proceso semiótico que articula la relación entre el texto dramático y la representación, es en última instancia una «puesta en el espacio» del mundo ficcional generado por el texto. Y también se realiza en el espacio, en un lugar estable u ocasionalmente destinado a este fin, el encuentro entre actores y espectadores que hace posible la comunicación teatral. Finalmente, el espacio es una categoría fundamental del llamado «modo dramático» de representación y, en este sentido, no solo forma parte del universo ficcional de la fábula, como sucede en la narración literaria, sino de la modalidad específica de «dicción» del texto dramático, como veremos enseguida.

Magdalena Cueto Pérez
Universidad de Oviedo

Examinaremos las diferentes manifestaciones del espacio, tanto en el texto dramático como en la representación, y también haremos algunas precisiones conceptuales sobre los términos usuales en los estudios de semiótica teatral. Adelantamos la distinción generalmente aceptada entre cuatro tipos de espacio (por ejemplo, Ubersfeld, 1974; Pavis, 1980; Bobes, 1997: 395-396): espacios dramáticos (lugares de la ficción dramática); espacios lúdicos (creados por el actor); espacios escenográficos (decorados que simulan en la escena los lugares dramáticos) y espacios escénicos (lugar físico donde se representan los otros espacios). A ellos se añade el espacio teatral, en el que se incluye la propia escena, lugar de los actores y de la ficción, y la sala, destinada a

los espectadores. Sería pertinente establecer límites teóricos entre el espacio escénico y la escena, por más que esta funcione en la mayoría de los casos como espacio escénico, y también examinar las funciones que el espacio escénico desempeña en el propio texto. Por último, nos parece oportuna la distinción entre espacio diegético y espacio dramático (García Barrientos, 2003: 127-128), que, lejos de complicar las cosas, da sentido a la oposición entre los dos modos aristotélicos de *mimesis* que fundamentan la posterior distinción entre géneros narrativos y géneros dramáticos. En fin, tal vez habría que pedir a algún «Comisario de la República de las Letras», como sugiere Genette en *Palimpsestos*, que nos imponga una terminología coherente.

El espacio teatral no se identifica siempre con el edificio teatral, sino que también puede serlo cualquier lugar al que la representación confiera temporalmente este carácter.

La noción de espacio teatral es la que suscita menos problemas, ya que se asocia básicamente al lugar de encuentro entre los actores y el público.

El espacio teatral

La noción de espacio teatral es la que suscita menos problemas, ya que se asocia básicamente al lugar de encuentro entre los actores y el público, a la representación en un ámbito físico dividido (escena/sala) y a la comunicación teatral (en presente y en presencia). Efectivamente, el espacio teatral es el espacio físico en cuyo interior tiene lugar el acontecimiento teatral; incluye por tanto la escena y la sala, y se opone a un ámbito exterior no teatral.

En la cultura urbana occidental, y a partir de Roma, el teatro suele ser un edificio diseñado de antemano para la representación y concebido para esta función específica. En estos casos, el espacio teatral presenta unos límites arquitectónicos precisos que lo separan del espacio urbano circundante. Pero el espacio teatral no se identifica siempre con el edificio teatral, sino que también puede serlo cualquier lugar al que la representación confiera temporalmente este carácter. Así sucede con el teatro cortesano y de salón, con el teatro itinerante que durante la Edad Media y el Renacimiento, y hasta el siglo XVIII con la *Commedia dell'arte*, improvisaba sus espacios teatrales en las calles, las ferias o las plazas públicas, y con el teatro contemporáneo, que ha buscado con frecuencia espacios teatrales fuera de los edificios convencionales. En todos estos casos, cuando el espacio teatral no es un recinto cerrado arquitectónicamente, sus límites con el espacio no teatral circundante se definen por cualquier otro procedimiento: escenográficamente, por el juego de los actores y por la disposición más o menos espontánea de los espectadores. Los límites serán más borrosos, pero el espacio teatral seguirá siendo topológicamente cerrado y dividido.

El espacio teatral constituye un objeto de estudio privilegiado de la *Tetralogía* postulada por De Marinis (1988), pues es el lugar mismo en el que se produce «la relación teatral». Y de ella parte el modelo de análisis que propone Bablet (1972), cuyas fases reproducen el recorrido del espectador hasta el momento de ingresar en la sala. Considera en primer lugar el emplazamiento del espacio teatral, que en muchos

casos informa icónicamente sobre la estructura social y las características culturales del público, o sobre el tipo de teatro que allí se representa. La ubicación del teatro griego en un recinto sagrado, de espaldas a la *polis*, pone de manifiesto su carácter ritual, alejado de la vida cotidiana y concebido como lugar de reflexión. El teatro romano es un edificio cerrado, contiguo a otros edificios del centro de la urbe, que ha perdido todo carácter religioso. Ese cambio indica también la distancia que media entre los solemnes festivales dionisiacos de Atenas y los *ludi* romanos, organizados por un «empresario» conjuntamente con otras diversiones promovidas por la idea política de *panem et circenses*, o entre el actor griego, *hipocrites* (el que responde) y el *histrion* romano (el que danza). Otras veces el emplazamiento del edificio teatral ha de entenderse en relación con determinadas instituciones sociales, como sucede en el Teatro de Corte o el Teatro Universitario. Por ejemplo, Copeau sitúa *le Vieux Colombier* en un lugar próximo al Barrio Latino, a la orilla izquierda del Sena, mientras que los grandes teatros comerciales se hallaban en la orilla derecha, precisamente porque se dirige al público de la élite social universitaria.

La segunda fase del análisis corresponde a los espacios intermedios que rodean el ámbito teatral de la representación (donde se incluyen la escena y la sala). Habrá que considerar si el carácter monumental de la fachada y de las zonas de acceso a la misma (jardines, plaza, escalinata, etc.) confieren al teatro externamente un aire de lugar de excepción, o si, por el contrario, el teatro se asemeja a los edificios vecinos y se confunde con ellos. También se tendrá en cuenta la existencia de anexos destinados al público y a los actores fuera del tiempo de representación, y la organización y peculiaridades de estas dependencias; su decoración ostentosa o su aspecto funcional, su amplitud, iluminación, etc., pueden informar sobre la naturaleza del público llamado a frecuentar el teatro. En algunos casos, estos espacios intermedios funcionan como indicadores de la distribución del público en la sala; por ejemplo, cuando existen zonas de estancia y circulación divididas según la categoría de las

localidades. Y sobre todo es posible que aquí aparezca prefigurada la relación misma entre la escena y la sala: cuando entre ellas se establecen límites muy precisos, suele evitarse de antemano el encuentro entre actores y espectadores, con distintas puertas de entrada y distintas zonas de estancia y circulación; el teatro que intenta borrar los límites entre la escena y la sala puede facilitar también el contacto entre actores y espectadores desde la misma entrada (accesos comunes, actores que se maquillan a la vista del público, etc.).

Finalmente, el análisis se centrará en el espacio teatral en sentido estricto, es decir, la parte destinada al acontecimiento teatral, donde tiene lugar la representación en presencia de los espectadores, el ámbito definido por la relación entre la escena y la sala.

El ámbito escénico

El ámbito escénico forma parte del espacio teatral y, como decimos, incluye la escena, lugar destinado en principio a la ficción dramática y a los actores, y la sala, destinada, también en principio, a los espectadores que asisten a la representación. Las posibilidades de relación mutua pueden reducirse a unas pocas soluciones fundamentales, y en general —el teatro contemporáneo es una excepción— cada momento cultural se atiene a una de ellas; por eso raramente encontramos en los textos dramáticos referencias al espacio teatral, que sin embargo suele estar implícito en el texto o manifestarse indirectamente a través de indicaciones espaciales de otro tipo.

La tipología de las diversas formas de configuración escénica puede hacerse con facilidad aplicando unos pocos criterios básicos. De acuerdo con la disposición de los espectadores respecto a la escena, Breyer (1968) distingue como tipos básicos los siguientes: que el público se sitúe frente a la escena, en cuyo caso hablaremos de ámbito en **T**; que la rodee total o parcialmente, definiendo respectivamente un ámbito en **O** o en **U**; o bien que los espectadores se coloquen en el centro del espacio teatral y la representación se desarrolle en torno, en escenas múltiples, configurando un ámbito en **X**, una de las formas del «teatro total» de Walter Gropius. Las demás soluciones

son, en realidad, variaciones de estos tipos fundamentales (así, en ámbito en **L**, del Noh japonés, la forma en **F**, característica del Kabuki, o el escenario sin fondo en medio de dos salas simétricas del diseño en **H**).

Para una clasificación más precisa y más ajustada a la historia del teatro, podemos combinar tres criterios descriptivos: la distinción entre escenas abiertas y cerradas, la distinción entre disposición axial y disposición radial y la distinción entre ámbitos escénicos únicos (indivisos) y ámbitos múltiples (o divididos).

Sobre el primer criterio, la distinción entre escenas abiertas y cerradas, ha de indicarse que, así como el espacio escénico es siempre y por definición cerrado, como veremos enseguida, la escena es obviamente siempre abierta, pues necesita ser directamente accesible a la vista y al oído del público; en este sentido, se habla de escenas cerradas cuando ofrecen un solo frente a los espectadores, permaneciendo cerradas lateralmente y al fondo, y de escenas abiertas cuando ofrecen tres frentes accesibles, o bien —en una configuración circular— más de 180°; así pues, el cierre es una cuestión de grado, pero además puede ser por ejemplo subrayado por la embocadura, como en la escena naturalista, o atenuado por la utilización del proscenio, como en la escena italiana.

La disposición axial es aquella que propone un eje ideal de recepción, que generalmente será un plano de simetría bilateral para el espacio teatral, perpendicular al fondo de la escena; se corresponde normalmente con el ámbito en **T**, con espectadores enfrentados a la escena, y también con la escena cerrada. La disposición axial es la más adecuada para una escenografía perspectivista e ilusionista, y es la que todavía encontramos en la mayor parte de los teatros urbanos modernos. La disposición radial, por el contrario, permite una recepción adecuada desde distintos lugares alrededor del espectáculo, y corresponde más o menos a los ámbitos en **O** y en **U**, con escena generalmente abierta.

La escena puede estar configurada como un ámbito único o prevenir dos o más áreas de representación. No solo debe entenderse esta posibilidad como multiplicidad, en el

La disposición axial es la más adecuada para una escenografía perspectivista e ilusionista [...]. La disposición radial, por el contrario, permite una recepción adecuada desde distintos lugares alrededor del espectáculo.

La solidaridad entre la escritura dramática y el espacio teatral puede seguirse claramente a través de la historia del teatro.

sentido de varias escenas simultáneas o sucesivas (como en algunas formas del teatro medieval y del «teatro total» contemporáneo), sino también el hecho de que existan espacios o áreas con distinto estatuto. El ejemplo más claro y más ilustre es el del teatro griego, con su *proskenion* para los agonistas y su *orchestra* para el coro; pero también la escena isabelina, dividida en plataforma horizontal y escena vertical con cámara y balcones, el teatro a la italiana o el corral español son formas de escena dividida. Por supuesto, una escena dividida o múltiple puede dar lugar a disposiciones mixtas: axial, por ejemplo, para el *proskenion* griego y radial para la *orchestra*, etc., y puede corresponder a textos igualmente «divididos» (por ejemplo diálogos y coro), diferentes tiempos, distintos estilos interpretativos por parte de los actores, etc. Naturalmente, los cambios de lugar simulados escenográficamente o por cualquier otro procedimiento en el curso de la acción dramática representada, simultáneamente o en sucesividad, plantean un problema diferente que no concierne a las condiciones de representación, sino a la forma de ocupación, organización y significación del espacio (Marinis, 1982: 126-131).

Todos los grandes momentos culturales —y, como hemos dicho, el teatro contemporáneo es en este sentido una excepción (cfr. Corvin, 1976)— han tenido una arquitectura teatral propia y una configuración más o menos estable de sus ámbitos escénicos, generalmente en correspondencia con sus textos dramáticos. La solidaridad entre la escritura dramática y el espacio teatral puede seguirse claramente a través de la historia del teatro, de tal modo que el carácter abierto o cerrado del ámbito escénico, la precisión o imprecisión de los límites escenasala, la configuración de la escena como espacio único o múltiple, etc., se manifiestan en los propios textos (Bobes, 2001) y funcionan como una didascalía implícita de su diseño espectacular (Hormigón, 1999).

Espacio diegético y espacio dramático. Espacio escénico

Definiremos el espacio diegético como el espacio del mundo ficcional generado por el texto, independientemente de su modo

de representación en el discurso —el modo dramático— y de su realización en una puesta en escena concreta. El espacio diegético, así concebido, podría en principio asimilarse al espacio ficcional de una novela o al de un relato fílmico: es el conjunto de lugares en los que se mueven y actúan los personajes, pero también el de los espacios imaginarios que proceden de la memoria, la ensoñación, la locura o incluso la mentira.

El espacio escénico, por su parte, corresponde al modo específico de presentación del espacio diegético en el discurso: el modo mimético o dramático, no mediatizado por una instancia narrativa. A él se refiere Jansen (1984) cuando dice que el espacio es la condición de lectura de un texto como texto dramático, así como el narrador es la condición de lectura de un texto como texto narrativo. El espacio escénico es, en definitiva, el medio de acceso al universo ficcional y, como tal, se manifiesta en el propio texto, independientemente de su efectiva representación teatral. A través del espacio escénico, el espacio diegético del mundo ficcional se ofrece y se recibe —en la lectura o en la representación— como espacio dramático, como espacio modalizado.

Como hemos visto, el espacio teatral es un ámbito físico que, de forma estable u ocasional, precede a la representación del texto dramático, mientras que el espacio diegético, el espacio escénico y el espacio dramático se hallan en su totalidad en el propio texto y pueden ser descifrados a partir de la lectura, sin necesidad de que se efectúe ninguna puesta en escena.

Espacio escénico y escena

El espacio escénico es el ámbito abstracto definido por las relaciones dentro / fuera, presencia / ausencia. Se establece desde el momento en el que se explicita el nombre de cada interlocutor en los diálogos o se indican las entradas y salidas de los personajes. Por eso, aunque las indicaciones sobre la presencia o ausencia de los personajes se manifiesten formalmente en las acotaciones del texto secundario, tienen un estatuto distinto a las demás indicaciones (por ejemplo, a las de concretización escenográfica, juego interpretativo de los actores, vestuario, etc.;



© Chicho

Doña Elvira, imagínate Euskadi, de Ignacio Amestoy. Dirigida por Antonio Malonda. Lonja de las Ternereras, 1986.

Golopentia). No faltan en la literatura dramática anterior al siglo XVIII, en la que rara vez encontramos acotaciones de otro tipo, y los textos arcaicos, sin acotaciones, las incluyen en el diálogo o en el monólogo, como sucede tantas veces en *La Celestina*.

Si no nos engañamos, la congruencia entre el texto dialogado y el espacio escénico es total: todo lo que los personajes dicen y hacen, todo lo que está en el texto principal, está dentro del espacio escénico, se dice y se hace dentro de él. Es cierto que no todo el universo ficcional de la diégesis dramática se circunscribe a los límites del espacio escénico: también fuera suceden cosas, a veces decisivas, como el suicidio de Yocasta en *Edipo rey*, o el de Tréplev en *La gaviota*. Pero el estatuto textual y escénico es el de «relato del mensajero», en el primer caso, y palabras de Dorn dirigidas a Trigorin, en el segundo: «(Bajando la voz) ¿Hace usted el favor de llevarse a la señora Arkadín a otra habitación? Es que su hijo se ha pegado un tiro. (Telón.)» (cfr. Nabokov, 1981: 491-514). Adviértase, de paso, que en los *dramatis personae* únicamente figuran los personajes que entran a formar parte del espacio escénico, y por lo tanto serán encarnados por actores en el curso

de la representación, y nunca los personajes «invisibles», aunque desempeñen una función decisiva en el conflicto, como Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* (Cueto, 1990: 97-115).

No ignoro la importancia de los espacios contiguos latentes y la de los espacios aludidos, pero no forman parte del espacio escénico (dentro), aunque sí, lógicamente, del espacio dramático de la ficción (justamente como espacios contiguos o como espacios aludidos) y de las expectativas de recepción del lector o espectador de la obra.

En la representación, el espacio escénico se materializa en un ámbito físico acotado para el juego de los actores. Puede estar delimitado y construido previamente para esta finalidad específica, y en este caso hablaremos de «escena» o «escenario», o bien puede definirse en la misma representación, desde el comienzo o en su transcurso, por medios escenográficos o por el propio juego de los actores, a través del gesto, el movimiento, la voz o la palabra (como sucede siempre, por lo demás, en los espacios teatrales improvisados). La escena, pues, es un espacio físico que funciona como *propuesta* de espacio escénico. Las convenciones teatrales implican que en

Entre las condiciones primarias del espectáculo teatral se incluye la expectativa de semiotización del espacio, es decir, que todo lo que ocurra en él será recibido por el espectador en principio como signo.

aquellos lugares teatrales donde hay escenas construidas, el espacio escénico coincidirá con la escena; es una convención previa a la representación que en el curso de la misma puede modificarse. Por ejemplo, es posible que algunos actores ocupen el patio de butacas, los palcos o los pasillos; enseguida se delimitará un espacio escénico distinto, un área de juego que se proyectará en este caso fuera de la escena. Y, a la inversa, la escena puede utilizarse solo parcialmente como espacio escénico, dejando, por ejemplo, unas partes en penumbra donde los actores se inmovilizan y enmudecen, se despojan de su máscara, etc.

Otro problema diferente, pero relacionado con el anterior, se produce cuando tiene lugar una transgresión momentánea de los límites del espacio escénico una vez que estos límites se han definido como tales. Por definición, el espacio escénico es, como hemos dicho, un ámbito topológicamente cerrado, cuya permeabilidad es siempre limitada y ocasional. Cuando en el curso de la lectura o la representación sus límites resultan vulnerados, el cierre del espacio es la condición necesaria para que eso suceda. Por ejemplo, la voz de un personaje entre bastidores, o lo que en el texto se ofrece como «voz de», significa que la voz está presente mientras el emisor está ausente, aunque se suponga próximo; un caso parecido puede producirse con una sombra proyectada de fuera adentro. Evidentemente, el cierre del espacio escénico es la condición del juego: voz presente, sombra presente (dentro), cuerpo del actor ausente (fuera).

Espacio escenográfico y espacio lúdico

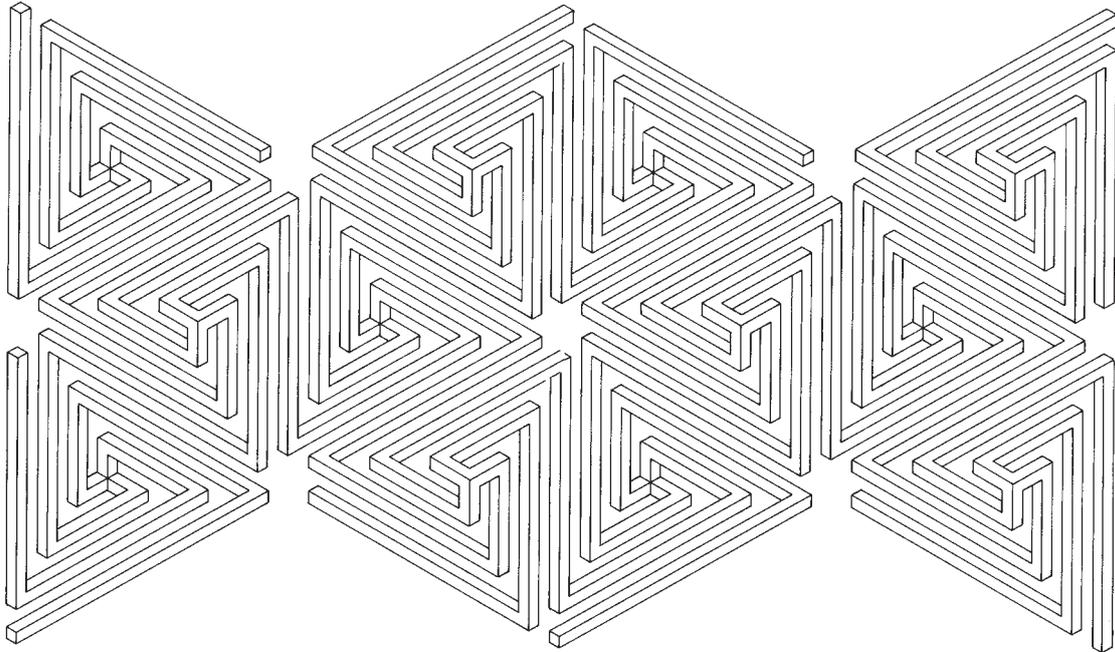
El espacio escenográfico y el espacio lúdico serían más bien los *medios* a través de los cuales el espacio escénico se convierte en espacio dramático. En principio puede decirse que ambos son conjuntos de signos icónicos, es decir, significantes espaciales de significados espaciales, estáticos (espacio escenográfico) o dinámicos (espacio lúdico). Pero la conmutabilidad del signo teatral (Honzl, 1971: 5-20) permite por un lado la posibilidad de utilizar significantes de espa-

cio lúdico para significados escenográficos (y viceversa), y por otro la utilización de significantes no espaciales (el sonido, la música y la palabra) con significados espaciales, que vienen así a sumarse al espacio escenográfico y lúdico. La función única de dar significado al espacio escénico puede encomendarse simultánea o alternativamente a diferentes tipos de signos —y en este sentido el director de escena dispone de un margen muy amplio de libertad para organizar la representación—, pero la condición complementaria ha de ser la de su congruencia con el espacio dramático (Lotman, 1970; Ubersfeld, 1974 y 1978; Cueto, 1986).

En resumen, el concepto de espacio escénico se refiere a una de las *condiciones* de representación (Marinis, 1982), mientras que el modo de utilización, ocupación, organización y significación de ese espacio tiene relación con los signos de la representación misma. No es pertinente, pues, la caracterización del espacio escénico en términos semióticos positivos, ya que por sí mismo nada significa, sino que ha de concebirse como un campo disponible para la producción de sentido (Brook, 1968). Este carácter de campo semiótico, en cambio, sí que es un rasgo pertinente del espacio escénico, pues entre las condiciones primarias del espectáculo teatral (Marinis, 1982: 126-131) se incluye la expectativa de semiotización del espacio, es decir, que todo lo que ocurra en él será recibido por el espectador en principio como signo.

Por medio del espacio escenográfico y el espacio lúdico, el espacio escénico se convierte en espacio signifiante: los muros, los objetos, las luces, los sonidos, los movimientos de los actores, su maquillaje y su vestuario, su voz y sus palabras —y también las convenciones culturales de los espectadores— cargan de sentido el espacio escénico en el curso de la representación, lo convierten en espacio dramático. En la lectura, la semiotización del espacio escénico será en cambio una operación en la que el lector proyecta imaginariamente esos signos, explícitamente indicados en las acotaciones o implícitos en el diálogo, por medio de una visualización más o menos precisa de la escenografía y de la conducta de los personajes. ■

ESPACIO ESCÉNICO Y TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS



Pretendo en estas páginas analizar el giro operado en la concepción de espacio teatral a partir de la aplicación de las tecnologías interactivas a las artes escénicas, en concreto al ámbito de la danza, género en el que la interacción ha conseguido abrir nuevas vías realmente provechosas de creación. Con tales instrumentos el espacio se vuelca completamente sobre la figura del intérprete, siendo solo cognoscible a través del trabajo corporal de este. Se da con ello el paso hacia una relación de interdependencia mutua en la que el espacio funciona como alteridad con la cual el bailarín entabla un diálogo cinético.

La escena lograda mediante la aplicación de las tecnologías interactivas se opone totalmente a la concepción clásica del espacio propia del ballet. Este se fundamentaba sobre una consideración esencialmente estática que hacía imposible la «reconciliación» entre el cuerpo y el entorno escénico en el que aquel se movía. Dicho espacio se inspiraba, por un lado, en el modelo newtoniano de un espacio absoluto¹, concebido como infinito, homogéneo, indivisible y completamente independiente de los cuerpos que actúan en su interior.

Por otro lado, se relacionaba con la concepción espacial del ceremonial cortesano al que estaba ligado el *ballet* en sus orígenes: un espacio estático, simbólico y de una geometría fuertemente determinada. La danza clásica otorgaba, así, al cuerpo una gama de posiciones concretas posibles dentro de una ordenación absoluta del mundo dominada por una perspectiva central y con una simbología asignada a priori². Los referentes de los signos de este teatro preexisten tanto a la obra como a la ejecución danzística o teatral concreta.

Victoria Pérez Royo

Europa-Universität Viadrina,
Frankfurt (Oder)

¹ Ver: Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Rowohlt, Hamburgo, 2002, p. 173.

² Fischer-Lichte, Erika: *Semiótica del teatro*, Arcolibros, Madrid, 1999, p. 356.

En torno a 1900, se comienza a pensar en el movimiento en función de sus cualidades energéticas, como proceso cinético y como transmisor de fuerzas; surge, así, el concepto de *cinesfera* de Rudolf Laban.

No pueden variar en función de una representación, sino que se presupone su conocimiento y permanecen invariables con relación al contexto de cada representación concreta.

Frente a esta concepción del espacio escénico, ya en torno a 1900 se comienza a pensar en el movimiento en función de sus cualidades energéticas, como proceso cinético y como transmisor de fuerzas; surge así el concepto de *cinesfera* de Rudolf Laban, que, en cierto modo, se puede considerar una noción precursora del espacio interactivo. En su ensayo *Coréutica* no concibe el movimiento en un sentido newtoniano mecánico, como mero cambio de lugar o de posición, sino que lo sitúa en el marco de un intercambio con el entorno. Su idea de la relación del cuerpo en movimiento con su contexto no es solo aplicable al espacio teatral, sino a todo lugar en el que el cuerpo se sitúa e imagina al hombre (no solo al actor o al bailarín) como un ser que por definición lleva a cabo una existencia espacial dinámica. Laban desarrolló para la danza moderna un modelo espacial arquitectónico centrado por primera vez en el cuerpo humano: la *cinesfera*, término con el que se refiere al espacio que abarca el área de movilidad de las extremidades, cabeza y torso en toda su extensión. Laban consideraba errónea la creencia tradicional de que el movimiento se efectúa en un lugar vacío; para él, el espacio es una cualidad intrínseca del movimiento, y este a su vez constituye un aspecto visible del espacio. Ya que los cuerpos no se mueven por un área vacía e inerte, al producirse el desplazamiento no se pasa de la *cinesfera* al espacio, sino que esta se regenera constantemente, conformando así una especie de aura que rodea y acompaña en todo momento al cuerpo. El espacio ya no se entiende, pues, como un receptáculo inerte que determina unas coordenadas en cuyo seno sucede el movimiento, sino que se encuentra caracterizado por su fluidez y por un intercambio continuo con el cuerpo que se mueve, envueltos ambos en un proceso dinámico de influencia mutua. El espacio de la danza moderna se funda, así, a partir de esa relación continuamente cambiante con un cuerpo en movimiento, y no sobre una jerarquía de va-

lores preestablecida. No posee significados atribuidos a priori y solidificados por una tradición secular, ni es estático ni, por consiguiente, siempre igual a sí mismo.

A esta idea de espacio escénico remite el tipo de escenario al que ha dado lugar la aplicación de las tecnologías interactivas. Este espacio descrito por Laban es el primer paso en una evolución en la que se pasa del receptáculo vacío a una entidad autónoma con capacidad de respuesta y, por tanto, de diálogo. Como sucinta definición introductoria se puede decir que los espacios³ a los que ha dado lugar la aplicación de las tecnologías interactivas a la danza escénica consisten en un entorno sensible en el que el actor, exclusivamente mediante su movimiento —en algunos sistemas también por medio de su voz— y gracias a la tecnología digital, está en condiciones de desatar reacciones por parte del entorno escénico en el que se halla. Las proyecciones, el sonido o la iluminación que surgen como respuesta a las acciones del intérprete constituyen a su vez una motivación para la continuación de su danza, de manera que la pieza se va creando al mismo tiempo en el que se presenta en un auténtico proceso de autoalimentación.

Para posibilitar la interacción se requiere una determinada infraestructura técnica: en primer lugar, un sistema basado en sensores o en cámaras sensible al movimiento humano que recoja del baile determinadas cualidades en función de diversos parámetros. Según el programa y el sistema sensible del que se encuentre dotado, existen numerosos valores para medir un movimiento: amplitud, dinámica, dirección, cercanía al suelo, cantidad de movimientos o situación espacial, entre otros. Este sistema sensible se encuentra conectado a un ordenador que interpreta las señales enviadas, las cuales son procesadas y transformadas por un *software*. Por último, se requiere un sistema de salida en el que los datos sobre el movimiento recibidos e interpretados se traducen en órdenes a diversos aparatos, con lo que la danza original se transforma en un sonido, una grabación previa de música, una proyección de imágenes o de determinada gama lumíni-

³ El término *interacción* ha sido desde los años ochenta hasta la actualidad empleado para definir numerosas prácticas artísticas ciertamente heterogéneas. Con este concepto me refiero tan solo a aquellos comportamientos dialogales facilitados por la tecnología digital en los que el intérprete (no el público) entra en contacto con el entorno. Me alejo así, por tanto, de las propuestas del arte medial interactivo en el que el público, asumiendo el papel de usuario, interviene alterando o incluso conformando en su totalidad el curso de la obra. Asimismo distingo este concepto de los de *arte reactivo* y *arte de participación*.

ca, etc.; a ello se añade la posibilidad de la manipulación a tiempo real, según el tipo de instrumento interactivo empleado. Lo común a todas las manifestaciones interactivas dancísticas es, en resumen, el empleo del movimiento del cuerpo como factor que estimula y determina en parte y a tiempo real los parámetros en un sistema de autogeneración.

Existen en la actualidad infinidad de instrumentos interactivos⁴, pero me detendré en la descripción de *EyeCon* (programa pionero en las tecnologías interactivas basadas en la aplicación de cámaras a la danza), con el que se puede crear un entorno interactivo en el plano sonoro. Nos puede servir de ejemplo paradigmático para comprender con claridad el giro que el espacio escénico ha experimentado para confluir con el bailarín gracias a esta nueva tecnología. La mayoría de sistemas interactivos en la actualidad son visuales y se basan en la captación de imágenes (en gran parte de los casos del mismo bailarín) y en su proyección inmediata con ciertas manipulaciones. La proliferación de imágenes en la escena empaña, desde mi punto de vista, la nueva espacialidad que la tecnología interactiva favorece. Con *EyeCon*, en cambio, se posibilita una abstracción (y no una reproducción) del movimiento y su consiguiente traducción a otro medio, lo que permite, a su vez, descubrir nuevas dimensiones de la danza.

Este programa se basa en la captación y almacenamiento de imágenes de vídeo en el ordenador. Se requieren una o varias cámaras en el escenario que envían una imagen de la escena, la cual será tratada por el ordenador a tiempo real. Una vez que el movimiento del bailarín ha sido captado y almacenado en una pantalla, esa información puede ser trabajada por el *software* en un tiempo mínimo. El *software* posibilita la interacción,

dando órdenes a otros aparatos conectados a él para que realicen determinadas actividades en función de las informaciones que le han llegado de los movimientos del intérprete. Para su funcionamiento *EyeCon* requiere cámaras infrarrojas conectadas al ordenador para percibir al bailarín incluso a oscuras, cuando el ojo del espectador no puede verlo; además, cuenta con un sintetizador MIDI y un procesador de gran capacidad de almacenamiento. Los *software* creados para el procesamiento de imagen de vídeo son dos fundamentalmente: *Touchlines* (líneas de contacto) y *Dinamic Fields* (campos dinámicos).

Touchlines permite crear líneas en la imagen de vídeo capturada por las cámaras. Esas líneas son sensibles a cambios lumínicos, de forma que si la imagen en la pantalla situada detrás de una de ellas cambia (el bailarín o una parte de su cuerpo entra en el espacio de alguna línea), se pueden activar notas musicales o sonidos diversos. Las líneas de contacto pueden programarse de varios modos, de forma que sean activadas tan solo con el movimiento más sutil (de un dedo por ejemplo), mientras que otras requieren que el bailarín recorra el escenario de lado a lado. Cabe incluso la posibilidad de usar algunas líneas de contacto para controlar otras, de manera que al tocar una se activen o desactiven otras tantas; de igual modo, pueden también borrar-se todas las líneas para recomenzar con un nuevo diseño, lo que permite estructurar la dramaturgia a partir de la transición entre las sucesivas escenas. Frieder Weiss, el ingeniero creador de este *software* no está actualmente interesado en este tipo de recurso, debido a la simplicidad de las relaciones que propicia entre sonido y danza, y sobre todo a causa del tipo de movimiento eminentemente externo que requiere del bailarín⁵.

La proliferación de imágenes en la escena empaña, desde mi punto de vista, la nueva espacialidad que la tecnología interactiva favorece.

⁴ De hecho existen precedentes de espacios interactivos aplicados a la danza ya en los años cincuenta y sesenta en los campos de música electrónica, instalaciones, *performance* y danza, aunque el verdadero desarrollo de la interacción ha ocurrido en los años noventa con el avance de las tecnologías digitales, dando lugar a múltiples instrumentos. Dentro de estas aplicaciones se pueden distinguir dos tipos: las que funcionan con contacto directo y visible con sensores, o las que utilizan cámaras, células fotoeléctricas, sensores de movimiento o luces infrarrojas. Dentro de la primera categoría se utilizan por lo general objetos con interruptores o sensores que se llevan pegados al cuerpo y que suelen tomar como señales la presión sanguínea, el pulso, la frecuencia cardiaca, la presión sobre el sensor o el grado de apertura de una articulación del cuerpo, por ejemplo. Estos sensores se suelen llevar pegados al cuerpo o en la ropa, como unos zapatos o un vestido. El otro tipo está basado en videocámaras, que permiten un uso mucho más directo y sencillo, aunque son un poco más imprecisas en la captación del movimiento. Citaré tan solo algunos instrumentos interactivos: *MidiDancer*, *Isadora*, *EyeCon*, *Kalypso*, *BigEye*, *DanceSpace*, *Image/line* o *Eyesweb*.

⁵ Un ejemplo de un trabajo faraónico con *Touchlines* lo constituye la pieza *Minotaur* del grupo *Palindrome*, de seis minutos de duración y para la cual se dibujaron 250 líneas de contacto; en ella los bailarines, exclusivamente a partir de su movimiento, interpretan una composición musical previamente elegida. La precisión espacial y, concretamente, la rítmica de los ejecutantes debía ser cuidada hasta el último detalle para poder interpretar la pieza con exactitud, lo que resultó extremadamente complicado. El comentario que Frieder Weiss ofreció de este trabajo fue: «mereció la pena llegar a la Luna para saber que no merece la pena ir» (charla en el taller impartido en la *Freie Universität* de Berlín, 14.06.2006.) Después de esta obra se decidieron por la utilización de sonidos electrónicos, que permiten mayor libertad a los bailarines, ya que respecto a ellos no existen tantas expectativas por parte del público como ante un sonido tradicional melódico. Si bien esta obra presenta un valor incalculable desde la perspectiva de la tecnología, desde un punto de vista coreográfico, no obstante, se ve bastante empobrecida: el movimiento tiene un valor meramente instrumental, en tanto se encuentra al servicio de la ejecución exacta y precisa de una partitura musical. Por otro lado, para que el sistema de líneas de contacto funcione se requiere un tipo de coreografía muy externa, basada principalmente en el movimiento de las extremidades, a la vez que bastante reducida espacialmente, para evitar que los bailarines interfirieran en el espacio de líneas de contacto de los otros.

Según apunta Michel Bernard, el contexto interactivo funciona en la improvisación como pareja real de baile, prescindiendo el bailarín de generar ficciones respecto a su entorno, como suele ocurrir en otros espacios escénicos.

Poco tiempo después de *Touchlines* creó otro sistema que en la actualidad también conforma el *EyeCon*: el denominado *Dynamic Fields*. Con esta aplicación el sistema puede reaccionar no solo frente a desplazamientos espaciales, sino también frente a movimientos más sutiles del bailarín, así como a cambios en la dinámica de ese movimiento. Con el sistema anterior el sonido se desataba de forma inmediata, de modo que solo era posible accionarlo o detenerlo abruptamente; con *Dynamic Fields*, en cambio, se obtiene la capacidad de desatar un sonido más sutilmente, y con una amplia gama de variaciones. Combinados con el uso de MAX/MSP, los «campos» se convierten en superficies para posibilitar un juego más libre de los bailarines, mientras que las líneas de contacto únicamente definían los límites del espacio. Aunque este nuevo sistema resulta menos preciso que el constituido por aquellas, es mucho más intuitivo, ya que el bailarín no necesita restringir sus movimientos a unos determinados lugares en el espacio. Es, además, mucho más fácil de controlar y manejar que las líneas y permite medir el movimiento en función de una multiplicidad de parámetros: posición, cantidad total de movimiento, dinámica, altura del cuerpo desde el suelo, amplitud, grado de expansión y contracción de la figura, tamaño, simetría, horizontalidad y verticalidad; o, incluso, medición del brillo de la imagen, muy útil en instalaciones que duran varias horas y en las que la luz cambia constantemente de intensidad. En función de estos parámetros se pueden manejar notas musicales y diversos tipos de sonido (activándolos, desactivándolos o modificando su volumen), y, utilizando MAX/MSP, lograr el procesamiento de señales a tiempo real⁶.

Con este instrumento se crean, pues, una serie de mapas (cada uno de los sistemas interactivos configurados) que determinarán el espacio escénico a lo largo de la actuación. Cada uno de los sistemas dibuja en la escena un mapa invisible tanto para el espectador como para el bailarín, pero visible en la pantalla del ordenador. Según se hayan

distribuido las líneas de contacto y los campos, y en función de los notas musicales o las muestras de sonidos asociados a cada uno de ellos, el espacio poseerá unas determinadas propiedades acústicas. Cada configuración espacial invisible dará a conocer su geografía sonora tan solo por medio de una intervención performativa en la que se construye un diálogo entre el bailarín y el espacio en el que se halla inmerso.

En este tipo de escena el espacio está totalmente en función del movimiento que se realiza en él. Sin un cuerpo en movimiento que descubra sus cualidades sonoras, su geografía permanece oculta. Solo adquiere existencia en el momento en que un bailarín puebla la escena y la investiga por medio de lo que se podría llamar una *coreo-cartografía*. En un entorno interactivo resulta, así, improductivo ejecutar un baile ideado de antemano, ya que no posibilitaría un conocimiento del espacio. Por ello, el único método adecuado es la improvisación, porque permite una disponibilidad para la reacción espontánea frente al entorno escénico. El espacio ya no se concibe, pues, como un vacío, sino que viene a constituir una auténtica «pareja» con la que el deseo de la improvisación se confronta; se convierte por ello en una especie de personaje, en el sentido de que funciona tanto a modo de desencadenante de la acción como de motivador de la continuación o el desarrollo de la dramaturgia.

Según apunta Michel Bernard, el contexto interactivo funciona en la improvisación como pareja real de baile, prescindiendo el bailarín de generar ficciones respecto a su entorno, como suele ocurrir en otros espacios escénicos. Generalmente, dice este teórico de danza francés, la improvisación se materializa como «la plasmación de un deseo de juego y confrontación con determinados aspectos objetivos»⁷ del entorno escénico, que pueden ser un texto, un determinado cuadro escenográfico, el vestuario, un entorno sonoro, otras corporeidades o un modo de *gestión gravitacional*, por ejemplo. La improvisación es

⁶ A pesar de todas estas posibilidades, las aplicaciones interactivas con cámaras presentan problemas: la cámara percibe el cuerpo de forma casi bidimensional, muy plana, sin captar su profundidad. Esto, junto con la colocación de las cámaras no horizontales a la altura de los ojos, sino en diagonales y desde otras alturas, produce que la imagen (y la sensación corporal) que el bailarín tiene de su propio movimiento sea muy distinta de aquella que la cámara capta.

⁷ Bernard, Michel: «Du "bon" usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience», en Anne Boissière / Catherine Kintzler (eds): *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p. 131.

concebida, así, como un trabajo de la corporeidad sobre ella misma en su relación con su entorno espacio-temporal, material, vital y humano. Otra concepción algo similar es la que plantea Anne Boissière⁸, quien, por un lado, se basa en la concepción de Erwin Strauss del espacio vivo en el mundo animal: Strauss rechaza la idea del movimiento surgido de una pulsión interior, a la vez que prescinde de la distinción entre sujeto y objeto; el lugar en el que se ejerce el movimiento define un campo de acción, de manera que el espacio no está determinado geométricamente, sino que se encuentra organizado cualitativamente en torno a zonas de atracción y repulsión. Por otro lado, recurre a la teoría de la mimesis de Walter Benjamin, desarrollada desde un punto de vista biológico: la actividad mimética humana no consiste tanto en imitar la realidad circundante como en responder a sus interpelaciones. Fundamental en su teoría es la aclaración de que la actividad imitadora no se realiza solo frente a hombres, sino también frente a cosas. Así, en el juego mimético del niño, el mundo no está compuesto de objetos, sino de seres que le hablan y responden; se trata de un mundo hilozoísta en el que todas las cosas están dotadas de expresión. El niño, al imitarlas, desarrolla una actividad creativa, estableciendo una relación con el mundo que ignora la objetividad. No existe por ello una expresión primordial del ser improvisando, sino que toda expresión se da en una relación dialógica con el mundo. Boissière, recurriendo a esta analogía con los juegos infantiles miméticos y aunándola a la concepción «straussiana» del espacio como ente vivo, nos proporciona una importante base para dotar de lógica los procedimientos de improvisación en danza.

Sin entrar en más detalles, baste señalar que, en definitiva, lo que estos dos teóricos plantean es la necesidad de producir simulacros sobre el entorno a partir de los cuales llevar a cabo la práctica improvisa-

dora. Se trata de sentir, imitar o recrear el movimiento u otras características del medio sobre la base de una atribución subjetiva y personal de expresión.

En el entorno interactivo, en cambio, no es necesario inventar ficciones, atribuir una subjetividad al objeto, descubrir una expresión en lo inerte, sino que el entorno existe realmente como generador de reacciones autónomas. Con el escenario interactivo las respuestas y la expresión del entorno no son invenciones del bailarín para entablar un diálogo que motive sus movimientos, sino que son, de hecho, reales. Es un entorno vivo, con el que se trata, sobre el cual no es necesario fabular para generar una improvisación. No obstante, se debe señalar que el diálogo en realidad no se construye con una alteridad total, con un «otro» absolutamente ajeno. Las reacciones del entorno no son sino una trasposición del movimiento propio a otros medios; en el caso de *EyeCon*, a sonidos. Estos consisten en una traducción siempre un poco distinta del movimiento, ya que dependen de varios factores⁹.

De esta forma, se ve que cada sistema configurado por el programa se convierte en un tipo de espacio que estructura tanto la coreografía de la pieza (la improvisación que el bailarín lleva a cabo) como la dramaturgia, en tanto cada sistema activado da lugar a una escena nueva, caracterizada por una investigación del espacio, una *coreo-cartografía*. Esta no se lleva a cabo tan solo en el momento de ejecución de la obra, sino a lo largo de los ensayos. De acuerdo con la condición netamente procesual que caracteriza a las piezas que emplean tecnologías interactivas, la presentación final de la obra no constituye ningún resultado, sino más bien una continuación de la exploración llevada a cabo durante el tiempo de preparación.

El baile en un entorno sensible se basa en un trabajo evolutivo a lo largo de los en-

El espacio ya no es el mero ambiente o marco en principio ajeno a las acciones que en él tienen lugar, sino el auténtico generador de la *performance*...

⁸ Boissière, Anne: «Le mouvement expressif dansée. Erwin Strauss, Walter Benjamin», en *ibid.*, pp. 103-127.

⁹ El factor de la imprecisión, por ejemplo, se revela esencial para posibilitar el diálogo entre el bailarín y el espacio escénico circundante. Por un lado, una imprecisión querida y buscada en la captación de los datos de movimiento es fundamental; a lo largo de su carrera como ingeniero informático experto en interacción, Frieder Weiss ha optado por emplear solo una cámara, en vez de tres, para que la imperfección en la captación del movimiento sea mayor. Por otro lado, la otra inexactitud (esta vez involuntaria) que permite la variación en la traducción de movimiento a sonido la proporciona el cuerpo mismo: la imposibilidad de ejecutar un movimiento exactamente igual al anterior y en la misma posición concreta es asimismo generador de alteraciones e innovaciones en las respuestas (traducciones del baile) del sistema, del entorno. Estas dos imprecisiones son las que permiten que la respuesta del sistema no sea unívoca y, por tanto, previsible, las que impiden la construcción de un monólogo por parte del bailarín (una coreografía, si se prefiere). Este, así, no puede dirigir el espectáculo desde una posición privilegiada, omnisciente, sino que en cada momento debe enfrentarse con nuevas respuestas no previstas del sistema. Se sitúa así en la delgada línea entre dominio y desconocimiento, previsión e imprevisión de la respuesta por parte del espacio.

Del actor ya no se espera que recite o interprete un texto previo, sino que se relacione con el espacio circundante.

sayos, en los que se han ido tratando y conociendo las diferentes configuraciones espaciales del sistema; la improvisación en la escena (que constituye la obra que conocen los espectadores) es la continuación de un diálogo ya iniciado; el bailarín parte, así, cada tarde de una cierta seguridad acerca de los efectos que su acción en el espacio sensible puede causar, a la vez que cuenta con un imprevisión relativa en cuanto a la reacción concreta. La danza presentada no se considera (por lo general) una solución o un resultado que condensaría los mejores momentos de los ensayos, sino que, una vez más, se trata de un estadio de desarrollo de una investigación del espacio que el bailarín lleva operando a lo largo de todo el proceso creativo, una mera continuación del trabajo en el estudio, un paso más en la investigación de la relación entre el cuerpo y su entorno escénico.

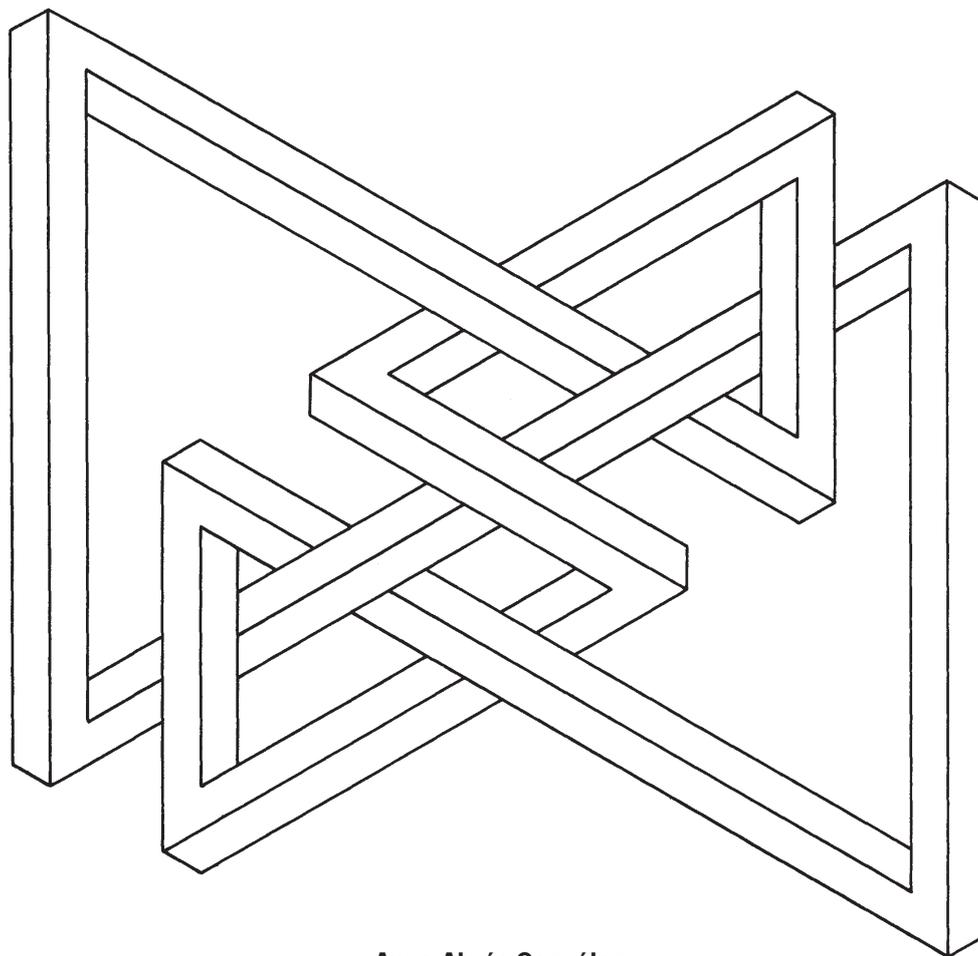
Se trata, pues, no ya de un espacio inerte y homogéneo como el del *ballet*, sino de un espacio cambiante, con diversas propiedades para cada escena, que el bailarín debe descubrir por medio de una investigación cinética. La concepción de espacio como página en blanco sobre la que se inscribe la escritura efímera del cuerpo, de receptáculo vacío que habita un cuerpo en movimiento, se abandona a favor de un espacio pleno, ya escrito, cuya «geografía» el bailarín debe explorar mediante un diálogo corporal con él. En este sentido, el espacio ya no es el mero ambiente o marco en principio ajeno a las acciones que en él tienen lugar, sino el auténtico generador de la *performance*, llegando a asumir el papel de pareja de baile. Por estas razones la dicotomía entre sujeto y objeto (bailarín y entorno) deja de tener validez desde el punto de vista de la capacidad de respuesta autónoma del objeto-contexto.

Precisamente las reacciones del entorno frente a las acciones del bailarín son también las que distinguen la concepción de espacio propuesta por Laban de la comprensión de espacio a la que han dirigido las tecnologías interactivas. En efecto, en ambos casos se trata de un espacio fluido y cambiante en continuo intercambio con el bailarín; no obstante, se diferencian claramente en un punto: el espacio concebido por Laban carece de texturas y cualidades propias, por lo que no

plantea conflicto alguno al bailarín, no ofrece resistencias a sus movimientos, no reacciona frente a ellos. Constituye una masa fluida en la que ninguna posibilidad de movimiento será negada. La *cinesfera* delimita la totalidad de las prácticas posibles de movimiento, sin señalar preferencia por ninguna concreta, tarea que asume la propia anatomía del bailarín apoyado por la memoria sedimentada en su cuerpo de las disciplinas de movimiento aprendidas a lo largo de su formación y por ciertas leyes físicas como la gravedad. El espacio que propicia la tecnología interactiva, en cambio, consiste en un texto ya escrito, descifrado solo a través del movimiento, un entorno que, en función de sus propiedades (sonoras en el caso de *EyeCon*), delimita preferencias o rechazos por determinadas áreas de su geografía, así como la predilección por un tipo de moción u otra.

Este espacio escénico dotado de cualidades interactivas no solamente ha sido empleado en danza, sino también en espectáculos teatrales, en los que no solo el movimiento o la posición del actor, sino también su voz generan determinadas respuestas por parte del entorno escénico. Del actor ya no se espera que recite o interprete un texto previo, sino que se relacione con el espacio circundante; se libera así en parte del diálogo dramático preestablecido, debiendo orientarse en cambio hacia un nuevo espacio escénico en transformación determinado por coordenadas distintas a las habituales, con propiedades acústicas o visuales, con el que debe entablar un diálogo, en definitiva, interactuar. Con estas aplicaciones se rechaza así un teatro ligado a una concepción exclusivamente literaria y apegado al texto, mientras que se favorece una escritura escénica autónoma. La tecnología interactiva aplicada a la escena teatral propicia una sinestesia a la que da lugar la interacción entre los diversos parámetros, así como una generación de la pieza en el mismo momento en el que se ejecuta. En este sentido el teatro se acerca indudablemente a la danza, revelándose como depositario de la herencia vanguardista europea en la que se reivindica la autonomía de lo escénico frente a lo literario y que conduce inequívocamente hacia una interdisciplinariedad radical. ■

BREVE CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL ESPACIO TEATRAL



Anxo Abuín González

Universidade de Santiago de Compostela

Desde un punto de vista semiótico, el espacio es el dominio fundamental a partir del cual el teatro puede ser analizado, ya que, como ha señalado Anne Ubersfeld, en este arte todo debe ser leído y comprendido a partir del funcionamiento del espacio como lugar (concreto y geométrico) de los signos escénicos. Es tal su importancia que, para Steen Jansen, el espacio sustituiría en el teatro, de algún modo, a la voz narrativa propia de la novela como condición de lectura a través de la cual el espectador se acerca a la comprensión del texto en todos sus aspectos. Michel Corvin ha hablado del «imperialismo del espacio», «que llega a adquirir un papel preponderante en la construcción de la obra: condiciona la elaboración de la fábula, la caracterización de los personajes, e incluso la elección del lenguaje».

Si nos enfrentamos a la idea de «teatralidad» desde la pura materialidad escénica, el espacio se revelará aún más como rasgo constitutivo y principal.

Por otro lado, una definición de «espectáculo» tiene que pasar por el reconocimiento de al menos tres elementos constantes, sin los que el acontecimiento teatral no puede concebirse: el actor, el espectador y el espacio. Erika Fischer-Lichte recordaba que el teatro, como posiblemente cualquier otro acontecimiento espectacular, precisaría tan solo de una situación de partida sencilla y concreta para tener lugar: «un actor A representa un papel X en un espacio determinado, mientras un espectador S lo mira hacer». En otras palabras, estamos ante una acción que unos cuerpos realizan en un espacio desde el que pueden ser observados, ya que el asunto es «hacer» y a la vez «mostrar» que se hace. Todas las formas espectaculares compartirían el hecho de ser una puesta en escena significativa que se desarrolla dentro de un espacio casi siempre física y arquitectónicamente definido y diferenciado respecto al de lo cotidiano, esto es, un escenario o una pantalla de proyecciones.

Baste decir que si nos enfrentamos a la idea de «teatralidad» desde la pura materialidad escénica, el espacio se revelará aún más como rasgo constitutivo y principal: el teatro se caracterizaría, por encima de otras consideraciones, como un conjunto de signos manifiesto en un espacio que acoge, en un momento dado, a emisores y receptores de un mensaje artístico. La propia etimología del término «teatro», en griego «lugar desde donde se mira», podría ayudar a entender esta dimensión del espacio teatral. Espacio concreto y real, por tanto, pero también espacio construido, artificial y semiotizado a partir de códigos específicos, que establecen la existencia de un texto espectacular.

Sin duda, a partir del entendimiento inicial del teatro como «arte de la relación social», esto es, de la co-presencia comunicativa, se ha intentado en repetidas ocasiones establecer una tipología de espacios teatrales, no siempre plenamente accesible (cfr. Michel Corvin, 1976; Patrice Pavis, 1980 y 1996; María del Carmen Bobes Naves, 1987 y 2001; y Louise Vigeant, 1989). Relacionado a todas luces con el conjunto arquitectónico de la ciudad, el «lugar teatral» es el edificio donde se celebra un espectáculo, el cual podrá estar específicamente previsto para tal fin o habi-

litado solo para un montaje determinado. Como han indicado, entre otros, Marvin Carlson, Iain Mackintosh y Fabricio Cruciani, los arquitectos han venido diseñando desde el Renacimiento los edificios teatrales a partir de los códigos culturales y socio-ideológicos vigentes, que marcarían asimismo las tendencias escénicas dominantes.

Un edificio teatral, en el sentido más convencional de la expresión, incluye una serie de áreas en principio fáciles de delimitar: un *hall* habilitado como lugar de encuentro social; una gran sala con butacas alineadas y más o menos confortables y una decoración que refleja un cierto estatus social (y que apunta hacia la sacralización de la cultura); y, en oposición a la sala, como modalidad más habitual, un escenario a la italiana («caja italiana» o «escenario de medio cajón») que favorece la ilusión teatral. En buena medida, esta caracterización del espacio teatral constituía —y muchas veces continúa constituyendo— una especie de horizonte de expectativas en el que el espectáculo se enmarca. Los textos más experimentales tratarán de romper con esta concepción cerrada y dialéctica en busca de una mayor interacción entre actores (que no limitarán su actuación al ámbito del escenario) y público. Es el caso, por poner un ejemplo, de las aportaciones del escenógrafo Antonio Simón en montajes como *Viaje e fin de don Frontán* (Centro Dramático Galego, 1995), de Rafael Dieste, pieza dirigida por él mismo y representada al aire libre en el cementerio de San Domingos de Bonaval, con un espacio circular compuesto por siete decorados que rodeaban al espectador. En algún caso, la creación de un lugar teatral estable puede querer escapar de los convencionalismos comerciales y buscar, con menos medios, una mayor rentabilidad artística, que favorezca el éxito de espectáculos de corte más íntimo y vanguardista. Así sucede en nuestros días en las llamadas salas alternativas, que dan cabida a montajes «mínimos» y polivalentes.

Se llama «espacio escenográfico» a la organización espacial que, en el interior de un lugar teatral, pone en relación a los emisores y los receptores de un espectáculo. El espacio escenográfico tradicional en Occi-

dente, denominado por Gastón Breyer «ámbito en T» y descrito como una caja a la que le falta un lado (la llamada «cuarta pared»), convierte al espectador en un *voyeur* que aspira a penetrar en un fragmento de vida; se buscaría asimismo expulsar de la escena todo signo visible del carácter de representación (secundaria) de la acción contemplada (sin rastro de formas exhibicionistas de metateatralidad).

Otras posibilidades escenográficas son fácilmente reconocibles: el «ámbito en O», que crea una comunicación más intensa entre actores y espectadores, como sucede en el teatro ritual o en el circo; el «ámbito en U», propio del anfiteatro de los teatros griego y latino, del teatro isabelino o de los «corrales», que pretendían no ocultar casi nada a la mirada del espectador; el «ámbito en F», típico del kabuki, que supone una ampliación del escenario y la movilidad del espectador, como sucede también en las «mansiones» del teatro medieval; el «ámbito en X» o en cruz, muy dinámico por instaurar un espacio múltiple, con varias áreas de juego que pueden activarse de manera simultánea y que se esparcen por el edificio teatral, transformado así en espacio difuso cuando desaparecen las fronteras entre actores y público (opción habitual, por ejemplo, en los espectáculos iniciales del grupo La Fura dels Baus). Todos estos tipos, que rara vez se manifiestan en estado puro, pueden combinarse con fluidez a lo largo de un mismo espectáculo. A ello ha contribuido sin duda el empleo de las nuevas técnicas digitales, que han consolidado la presencia en escena de una estética de lo «intermedial»¹.

El «espacio escénico» implica la concreción del espacio dramático por parte de un director de escena gracias al decorado y a otros elementos escénicos (iluminación, objetos, plataformas, paneles...). Se trata, por lo tanto, de hacer perceptible, metonímicamente, una parte del espacio dramático, donde se localizará la acción tanto física como mental de los personajes. El teatro contemporáneo, especialmente a partir de Adolphe Appia (para Pamela Howard, el primer

arquitecto escénico del siglo XX por su capacidad para crear volúmenes en diferentes alturas, el llamado «espacio rítmico») y Edward Gordon Craig (responsable en cierto modo de la «autonomización» de la escena respecto del mundo mediante el uso de pantallas), ha indagado en la posibilidad de implantar una determinada atmósfera escénica mediante la luz y la voz del actor, que, como señala Iago Seara en su comentario de *O Bufón de El Rei* (dirigida en 1997 por Manuel Guede para el CDG), «*medran e esculpen o espacio da representación ata que este, en contraste coa topografía cultural do espectador, devén [...] un "lugar ausente"*», que huye en cierto modo de la materialidad «real» del escenario.

No es raro que el espacio escénico se articule en función de oposiciones muy marcadas, que pueden ser aprovechadas para provocar tensión dramática: según la tipología de Michael Issacharoff, el espacio «mimético» puede colisionar con el «diegético», como pasa en los casos en que un personaje cuenta lo que el espectador no ve (a través de un mensajero o de alguna forma de «tiscopia»); el «interior» con el «exterior (dentro / fuera)»; lo «cercano» y lo «alejado (cerca / lejos)»; o lo «superior» con lo «inferior (arriba / abajo)». En ocasiones, puede producirse un desdoblamiento de espacios escénicos dentro de una misma ficción, como en el caso del «teatro dentro del teatro» (*Hamlet* o *Así que pasen cinco años*) o de otras formas metateatrales (véase por ejemplo la figura de un narrador en teatro).

Por último, el «espacio dramático», por descontado el más difícil de acotar, se caracteriza, en la definición de Patrice Pavis, como espacio ficcional que el espectador debe reconstruir imaginativamente a partir del texto, con el fin de fijar «el marco de la evolución de la acción y de los personajes». Sería por tanto un espacio virtual, «literario» o «poético», como dirán Christian Biet y Christophe Triau, «para el cual se solicita por parte del espectador una creencia y una imaginación a partir de elementos presentes concretos (los cuerpos, los vestidos, el decorado) y a partir de un

El teatro contemporáneo, especialmente a partir de Adolphe Appia, ha indagado en la posibilidad de implantar una determinada atmósfera escénica mediante la luz y la voz del actor que huye en cierto modo de la materialidad «real» del escenario.

¹ Para una historia del teatro occidental a partir del estudio de los espacios escénicos, resulta muy útil el libro coordinado por Juan Carlos Hidalgo, en donde diferentes especialistas trazan un completo panorama sobre los distintos periodos históricos, desde la Grecia antigua hasta el siglo XX.



discurso sostenido». Piénsese, por ejemplo, en la capacidad del monólogo teatral contemporáneo (y, si se quiere, posmoderno) para trascender las limitaciones físicas de la escena y crear un espacio virtual y discontinuo a través únicamente de la palabra (la corriente de conciencia como expresión dramática de la interioridad). José Sanchis Sinisterra ha sabido jugar a menudo con los rasgos del espacio dramático, como, irónica y metadiscursivamente, en «Al lado», textícolo incluido en *Pervertimento y otros signos para nada*: en el «escenario a la italiana», en ese «espacio idiota» que contempla el espectador, no pasa nada y el personaje se ve obligado a narrar acciones para el espectador, porque «lo interesante va a ocurrir aquí al lado».

Se plantean aquí dos posibilidades, según manejen la dicotomía espectador-lector, pues para la configuración de un espacio dramático los personajes pueden incluir en sus réplicas suficientes referencias para completar un espacio imaginativo. La existencia de un espacio dramático afectaría, por tanto, al estatuto del texto escrito, pues en él el director habrá de encontrar materiales que seleccionar o desechar. El espacio dramático se opondría en cierto modo al espacio escénico, igual que el texto escrito se opondría a la representación. La lectura de aquel, como la de cualquier texto ficcional, bastaría para conformar un espacio dramático, que se convertirá en escénico solo mediante la intervención interpretativa de un director de escena. Cada espectador guardará su particular concretización del texto, realizada con la ayuda de las acotaciones y del «decorado verbal» incluido en los diálogos. Tal concretización es susceptible de entrar en tensión, e incluso en abierto conflicto, con la ofrecida en el transcurso de una representación.

Según indica Louise Vigeant, autora del cuadro arriba reproducido, a cada uno de

los cuatro tipos de espacios correspondería un emisor en principio distinto: el arquitecto, el escenógrafo (o, en algunos casos, el propio director de escena como encargado de adaptar un espacio dado para una acción teatral), el director de escena (y los actores) y el autor del texto dramático (si es que existe, y siempre en colaboración con el lector).

Más allá de su evidente simplismo, es fácil localizar excepciones a esta regla, que no considera, por ejemplo, la inexistencia de directores de escena en épocas anteriores al siglo XX. Por su parte, Pavis añadió un quinto espacio, el «lúdico», creado por la interpretación del actor gracias a su gestualidad y movimiento (piénsese en el arte del mimo). La clasificación precedente, por momentos difusa en su conceptualización, da además alguna preeminencia al espacio dramático (en definitiva, al texto escrito) sobre la realidad escénica y puramente espectacular. Su aparente logocentrismo parece no tener en cuenta, salvo como anomalía, la posibilidad de que el texto escrito (o tan siquiera un guión) no exista, como sucede en la *commedia dell'arte* o en el *happening*.

De mucho mayor interés resulta la tipología de José Luis García Barrientos, que diferencia entre espacios «diegético, escénico y dramático». El espacio diegético o argumental recoge el conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula; se trata de un espacio representado en su integridad mediante cualquier procedimiento dramático o narrativo. Espacio escénico es el espacio real de la escenificación, variable según las convenciones y las épocas, que sirve de soporte para la representación. El espacio dramático surge de la tensión entre los otros dos, como «manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles

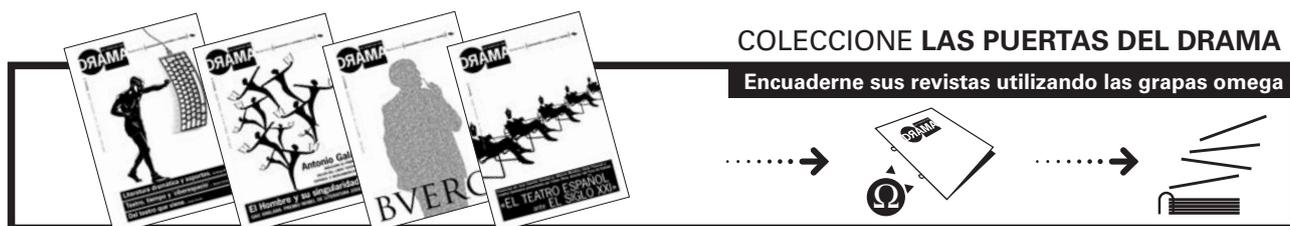
para su escenificación». De acuerdo con García Barrientos, las dos posibilidades básicas para el espacio dramático son el espacio «único», que en la dramaturgia clasicista remite a la unidad de lugar, y el espacio «múltiple», que puede ser sucesivo (el caso más habitual, por ejemplo, en el teatro shakespeariano) o «simultáneo».

Ubersfeld ha distinguido, a su vez, tres tipos de espacios: los construidos «a partir del espectador», muy condicionados por la arquitectura escénica, dejan un papel relevante a su participación en la concretización del espectáculo (Michel Corvin ha llegado a afirmar que el verdadero creador del espacio teatral es el espectador); los construidos «a partir del referente» buscan la homogeneidad y entienden la escena como espejo de la vida (el funcionamiento de lo icónico es, así, más intenso); los construidos «en función del actor», dependiente por lo tanto de las relaciones kinésicas y proxémicas entre los personajes o del espacio lúdico que estos producen. Manfred Pfister ha hablado de tres concepciones básicas del espacio: la «neutralidad», por la que el escenario se vuelve abstracto y utópico; la «estilización», que juega metonímicamente con los elementos presentes en una representación; y la «realización», que opta por dar al espectador una versión realista, identificable con un espacio concreto, de la acción dramática.

En un sentido amplio, el espacio teatral pertenece con todo derecho al dominio de

lo «icónico», aunque esta afirmación debe ser inmediatamente problematizada. Como elemento configurador de espacio, el objeto teatral se basa, en la tradición occidental, en la similitud o, mejor aún, en la identidad entre el signo y el referente: la imagen de una silla es una silla, por más que esté sometida a un proceso de denegación. Para el teatro burgués europeo (pensemos, a modo de ejemplo, en el teatro de *boulevard* o en el teatro realista-naturalista, que devuelven al espectador una imagen familiar de su entorno más cercano), Ubersfeld defiende la idea de que el espacio teatral no es icono sino «réplica», dada la identidad entre representado y representante. Para otras tradiciones, como la extremo-oriental (el *nob* o el *kabuki*), el grado de «identidad icónica» (cfr. Carlson, 1990) puede variar y lo mimético dejar paso en mayor medida a lo lúdico, igual que ocurre en otras formas teatrales que no precisan en absoluto de un «espacio-imitación» y apelan por lo tanto a un espacio vacío que solo el actor (y el espectador) es capaz de llenar de sentido (Jerzy Grotowski o Peter Brook). La idea de «mímesis» dejaría paso a la de «ostensión»: no se trataría de imitar, sino de «mostrar una realidad». De este modo, se abriría camino a los espacios teatrales absolutamente imaginarios, los espacios del sueño o de la mente, en los que indaga el teatro contemporáneo desde el simbolismo (Maeterlinck), el expresionismo (Strindberg) o el surrealismo y dadaísmo (Tristan Tzara). ■

Como elemento configurador de espacio, el objeto teatral se basa, en la tradición occidental, en la similitud [...]. Para otras tradiciones, como la extremo-oriental el grado de «identidad icónica» puede variar.



NOTAS SOBRE LAS CATEGORÍAS DE ESPACIO TEATRAL Y

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca*

Arthur Miller, al reflexionar sobre el estreno de la versión cinematográfica de su drama *La muerte de un viajante* (Lazslo Benedek, 1952), mostraba su insatisfacción por el resultado del traslado de su texto a la pantalla y cifraba sus reproches fundamentalmente en el hecho de que los recuerdos de Willy Loman perdían toda su tensión dramática al ubicarlos el filme en lugares que, en la representación escénica, tan solo existían en su imaginación. Para Miller esa tensión derivaba ante todo de la sensación de horror que provoca contemplar a un hombre que pierde la conciencia de su entorno más inmediato hasta el punto de entablar conversaciones con personas inexistentes.

En la pantalla dicha sensación desaparece cuando el contexto suplanta al mundo imaginado del que en el escenario daban cuenta las palabras y que, por tanto, no exigía ninguna mutación. El terror del personaje surge —dice Miller— de su conciencia de tiempo y espacio, que nunca perdió del todo. Y añade:

No necesité de esta experiencia para aprender que la pantalla está mucho más apegada que el escenario al tiempo y al espacio, si no más, porque su énfasis principal se concentra en la imagen visual, la cual, por muy rápidamente que cambie ante nuestros ojos, ha de desplazar a su predecesora, mientras que la escena descrita en palabras cambia de forma instantánea; y (...) una idea previa puede mantenerse viva a través de la imagen que la sucede. El cine tiende a eliminar todo rastro de lo anterior, y de ahí que se corra constantemente el riesgo de transformar lo dramático en narrativo¹.

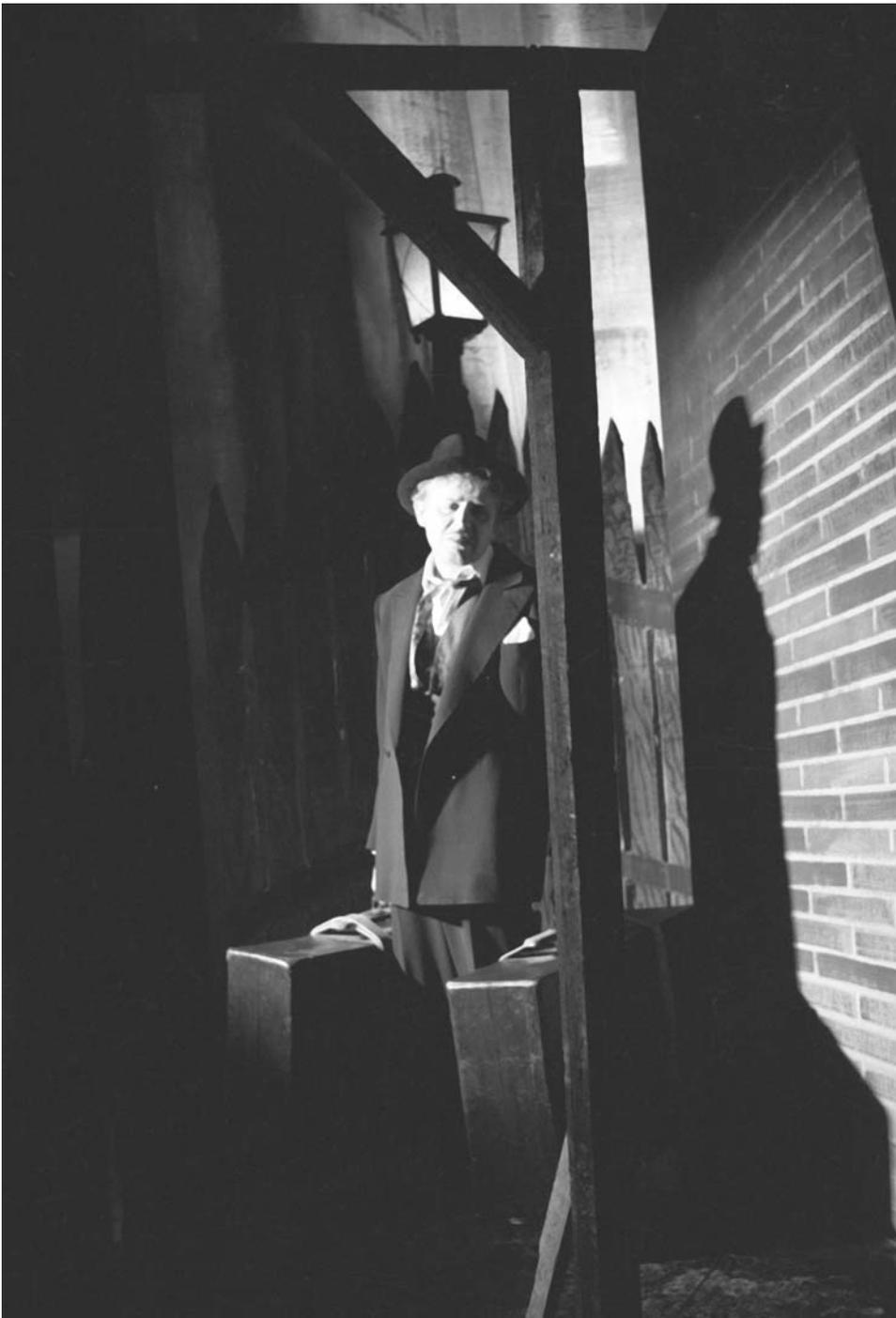
Concluye comentando cómo la tensión entre el ahora y el después se perdía incluso en aquellas secuencias en que se conservaban los escenarios reales de la confrontación imaginaria de Willy, debido a que la frecuente filmación de los actores en primeros planos eliminaba la conciencia de su entorno.

Miller está apuntando en esas páginas a una de las diferencias sustanciales entre el lenguaje escénico y el cinematográfico: la vocación naturalista que este último ha cultivado, salvo contadas excepciones desde sus orígenes, trae a menudo como consecuencia la pérdida de la dimensión «mágica» que envuelve al universo escénico y que ha de atribuirse, como comenta Miller, al poder evocador de las palabras, el cual determina la supremacía de lo sugerido sobre lo mostrado. Por ello, el «pacto de credulidad» que suscribe todo espectador a la hora de sentarse delante de un escenario es mucho más exigente que el del espectador

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto HUM2004-02103, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Arthur Miller: «Introduction to the *Collected Plays*», en *Textos sobre teatro norteamericano* (IV), León: Universidad de León, Taller de Estudios Norteamericanos, 2000, pp. 71-143.

ESPACIO CINEMATOGRAFICO



En el teatro la imaginación
llena el espacio, mientras
que la pantalla de cine
representa el todo.

Muerte de un viajante, de Arthur Miller. Dirigida por José Tamayo. Teatro Español, 1959.

© Gyenes

En el teatro, frente al *continuum* de imágenes «brutas», el espectador lleva a cabo sus propias elecciones.

cinematográfico y le obliga a un ejercicio de imaginación mucho más potente. A ese pacto alude Peter Brook cuando se refiere al déficit de realidad que implica el teatro frente al cine, lo cual exige una mayor dosis de credulidad por parte de sus espectadores, quienes no tendrán dificultades para construir la «realidad» a partir de meras insinuaciones; ello permite a Brook afirmar que «en el teatro la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla de cine representa el todo y exige que todo lo que aparece en la imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente. El vacío del teatro permite que la imaginación rellene los huecos»².

Ese pacto ficcional suscrito por el espectador de teatro se sustenta sobre un fuerte sistema de convenciones con el que aquel tiene que contar para admitir como «realidad» lo que se le ofrece sobre el escenario. André Bazin, por su parte, en un trabajo ya clásico sobre las relaciones entre cine y teatro, se encargaba de subrayarlo al afirmar que «si existe un realismo teatral lo es siempre con relación a un sistema de convenciones (...) absolutamente rigurosas, por lo que el “trozo de vida” no existe en el teatro»³. Ello le lleva a concluir que, de modo paradójico, la ilusión del cine deriva de su mayor «realismo» frente a esa fuerte convencionalidad que rige en el espectáculo teatral: este no se confunde jamás con la naturaleza, mientras que en el cine la realidad y la pantalla forman un *continuum* que no exige ningún esfuerzo a la voluntad del espectador para aceptar la ilusión cinemática y propiciar los mecanismos identificativos⁴.

Esa radical diferencia entre los universos que ambos medios presentan y entre las actitudes que ante los mismos adoptan sus respectivos espectadores puede ser explicada, como se ha hecho desde una metodología de análisis semiótico, apelando a las características enunciativas de cada uno de ellos. Así, para André Helbo, lo defini-

torio del espectáculo teatral frente al cinematográfico es la existencia de un doble proceso enunciativo, el cual permite al espectador deslindar con nitidez, y sin confundirlos en ningún momento, entre el universo representado y el acto de representación mediante el que se pone de pie dicho universo; la serie de convenciones sobre las que se articula la representación y que subrayan la teatralidad se encargan de señalar la existencia de una frontera entre el lugar interior (el universo diegético) y su periferia, entre el campo escénico y el fuera de campo⁵. De ahí que se haya definido el éxito de la comunicación teatral como resultado de un delicado equilibrio entre ilusión y denegación (Ubersfeld), y la actitud del espectador pueda ser explicada, como hizo Ortega y Gasset, a partir de la fórmula «como si», mediante la que ponía de manifiesto la resistencia de aquel a dejarse atrapar completamente por la ficción escénica.

Por el contrario —afirma Helbo—, en el discurso fílmico, no puede hablarse de esa doble enunciación, pues lo que lo caracteriza, salvo excepciones, es la tendencia implícita a borrar al enunciativo y privilegiar el relato eligiendo el efecto-verdad («enmascara el cartón piedra para insertarlo en la verosimilitud») y procurando que la imitación sea perfecta, que se inscriba «en una relación de conformidad con lo real», según la expresión de Bazin.

En consecuencia, el trabajo de recepción de la imagen es muy diferente en cada caso: en el teatro, frente al *continuum* de imágenes «brutas», el espectador lleva a cabo sus propias elecciones y construye a partir de ellas un relato verbalizado extrayendo las visiones y asociándolas en una composición, en un montaje que puede ser diferente del fijado por el director de escena; la función de este es más bien una función de guía, destinada a orientar la mirada del espectador y atraer su atención y cons-

² *La puerta abierta*. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba Editorial, 1994, p. 38.

³ «Teatro y cine», publicado en 1951, recogido en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, pp. 151-202; la cita en p. 166. A continuación añadía: «O, por lo menos, el solo hecho de colocarlo sobre la escena lo separa justamente de la vida para hacer de él un fenómeno in vitro, que todavía participa plenamente de la naturaleza pero que está ya profundamente modificado por las condiciones de observación».

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ Parfraseo resumiéndolas las ideas que expone Helbo en su libro *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris: Armand Colin, 1997, especialmente el capítulo 2, «Image scénique, image filmique. Procès d'une rencontre».

truir cuadros para que la imagen-actuación se convierta en un cuadro perceptivo (indirecto), más que visual (directo). Por el contrario, en el caso del cine la competencia espectacular es mucho menos importante, dado que se tiende a borrar cualquier marca autorreflexiva que ponga en evidencia el proceso de construcción de la diégesis: el espectador no se enfrenta a un flujo de imágenes en bruto, sino a imágenes ya encuadradas y tratadas sobre la que construye un flujo narrativo articulado sobre procesos cognitivos y reglas diegéticas inducidas. Puede decirse, con Helbo, que mientras que en el teatro coexisten el universo dramático y el de la representación y el espectador es consciente de la presencia simultánea de ambos, en el cine, en cambio, la «institución espectacularizante» está ausente u ocupa un lugar secundario, ya que cede el lugar a la «institución ficcionalizante». El espectador tiende a creer que se encuentra ante unos hechos «dados», en lugar de ante hechos «construidos».

Estas diferencias entre los procesos enunciativos de ambos medios afectan de manera significativa a la concepción de sus respectivos espacios. El cine tiende a privilegiar un espacio realista, con pretensiones totalizadoras, que el espectador entiende sin dificultad como prolongación de su propio mundo; por el contrario, el espacio teatral, aun en la puesta en escena más fiel a los presupuestos del naturalismo, se concibe con carácter reductor, como una selección parcial de la realidad.

No obstante, la pretensión del cine de ofrecer una visión globalizadora de la realidad solo resulta posible gracias a la fragmentación a que somete el espacio. Lo entenderemos mejor si pensamos que el espacio teatral y el cinematográfico comparan la importancia que adquiere el «fuera de cuadro» («espacio latente» en la terminología escénica), ese más allá de lo mostrado, que puede ser sugerido (a través de signos auditivos) o mencionado. No obstante, mientras que el espacio teatral latente permanecerá siempre inasequible para el

espectador, el espacio «fuera de cuadro» cinematográfico puede convertirse en espacio mostrado en el momento en que la cámara se desplace y amplíe el campo de visión del espectador. Eso le permitirá a Bazin afirmar que «el concepto de lugar dramático no solo le es extraño [al cine], sino que es esencialmente contradictorio con la noción de pantalla»⁶; por el contrario, el pacto de credulidad suscrito por el espectador de teatro permite a este imaginar sin dificultad, como prolongación del universo diegético contenido en los pocos metros cuadrados del escenario, todos los espacios fuera de la zona iluminada del mismo, olvidándose de que allí se albergan la tramoya y la utilería requeridas por la representación, además de los técnicos que la están haciendo posible.

La fragmentación del espacio cinematográfico determina que el espectador esté inmerso en la diégesis en cuanto que es poseedor de una mirada interna a la misma. Basándose en ello, Bazin se refiere equivocadamente a la mayor libertad de este espectador con relación al del teatro, cuando la mirada del espectador cinematográfico es una mirada inducida y, por tanto, carente de libertad. Al contrario, el espectador de teatro no ve nunca exactamente lo que el director de escena pone delante de sus ojos, pues, como señala François Jost, la fabricación de la mirada en el teatro es producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación. No obstante, advierte que el director de escena pueda actuar sobre la dirección de la mirada del espectador mediante procedimientos de ostensión diversos (iluminación brutal, desplazamientos bruscos del actor, apariciones, etc.), con lo que resulta cuestionable la distinción entre cine y teatro a partir de la oposición entre visión directa y visión inducida, y obliga a abordarla en función de la existencia de diversos grados de inmersión perceptiva⁷.

Convendría mencionar también las diferencias que separan a ambos medios en lo que a la «producción» del espacio se refiere. En el teatro, salvo las excepciones de la

Las diferencias entre ambos espacios se ponen especialmente de manifiesto en el trasvase de textos teatrales a la pantalla.

⁶ Op. cit., p. 183. Como comenta Virginia Guarinos, «en el cine no es necesario imaginar el espacio contiguo porque no existe la necesidad de contar lo que no se puede ver: la cámara llega a todos los espacios que le interesa mostrar» (*Teatro y cine*, Sevilla: Padilla Libros, 1996, p. 76).

⁷ «Théâtre et cinéma classiques français. Du théâtre a l'image», conferencia en el encuentro sobre *Cine y teatro clásico* en julio de 2000, Festival de Almagro (copia cedida por el autor).

En el cine contemporáneo se observan cada vez con mayor frecuencia intentos de romper con las servidumbres naturalistas en el tratamiento del espacio.

escenografía decididamente naturalista, el espacio es creado por la acción; puede decirse que es el resultado de la misma, al igual que en la novela es el resultado de la narración. En cambio, en el cine, el espacio existe de modo previo al inicio de la narración, hasta el punto de que resulta factible afirmar que esta es una consecuencia de aquel: la narración es inseparable de la temporalidad, y la temporalidad cinematográfica es el resultado de una sucesión de espacios. André Gaudreault y François Jost lo explican claramente cuando afirman que «el fotograma es anterior a la sucesión de fotogramas» y que, en consecuencia, «el espacio no está *en el devenir* más que cuando se opera el paso entre un primer fotograma (que *ya* es espacio) y un segundo (que, a su vez, también es *ya* espacio)». Por ello se puede decir que en un relato fílmico el espacio «está casi constantemente *representado*» y las informaciones relativas a las coordenadas espaciales, sea cual sea el encuadre elegido, aparecen por todas partes. La acción, pues, resulta difícilmente abstraible del cuadro espacial en que se desarrolla cada uno de los acontecimientos constitutivos de la trama⁸.

Las diferencias entre ambos espacios se ponen especialmente de manifiesto en el trasvase de textos teatrales a la pantalla. Puede decirse que la solución más habitual que adopta el cine es la recreación naturalista del espacio escénico: llevar a la pantalla un texto escénico parece exigir de modo necesario lo que se conoce en la jerga al uso como su «aireamiento», es decir, la ampliación de espacio clausurado de la escena mediante la recurrencia a escenarios exteriores; a ello se añade la eliminación de cualquier signo de artificiosidad que pueda recordar las convenciones que operan sobre el escenario para dotar al espacio de la diégesis de una dimensión realista que el espectador pueda entender como prolongación de su propio mundo. En definitiva, se apela al verismo documental frente al simbolismo consustancial al teatro.

No obstante, en el cine contemporáneo se observan cada vez con mayor frecuencia intentos de romper con las servidumbres naturalistas en el tratamiento del espacio y concebir este como producto de la construcción de la enunciación observadora. Puede citarse como ejemplo el caso de *Hélas pour moi* (1993), de Jean-Luc Godard, filme en el que la superficie de la imagen deja de funcionar como lugar de la ficción fílmica y se convierte en la metáfora de un espacio escénico, mientras que en la diégesis y en las connotaciones teatrales no hay referencias a lo teatral. Godard encuadra un personaje, después los personajes entran, desfilan y salen de la pantalla como en un escenario; en otros momentos los personajes permanecen inmóviles en una situación de miniescenarios. De ese modo, como señala Helbo, rompe la iconicidad de la representación, su naturalización y deja como único anclaje de la enunciación el lugar del sujeto observador (la voz *off* que reúne a narrador y espectador)⁹.

Otra opción en la misma línea es la puesta en relieve de la teatralidad mediante un tratamiento desrealizador que recuerde al espectador que la diégesis en la que se lo sumerge es producto de una representación. Se trata de una enfatización consciente y deliberada de las marcas definidoras de lo teatral, como la artificiosidad de la escenografía, la interpretación desmesurada de los actores, la explicitación del acto de enunciación, etc. Óscar Cornago ha llamado la atención sobre esta tendencia de varios realizadores actuales subrayando cómo tales estrategias están dictadas por el deseo de superar la crisis de credibilidad sufrida por la retórica hollywoodense (la famosa transparencia enunciativa del cine clásico) y la inflación de imágenes que padece la sociedad actual; se trata, en definitiva, de un intento «de recuperar la condición de realidad perdida del medio cinematográfico, la debilitada credibilidad de las imágenes en una sociedad de la imagen»¹⁰. Los ejemplos citables serían numerosos, desde el último

⁸ *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 88-91.

⁹ *Op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁰ «Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad», en J. Romera Castillo (ed.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 549-559.

Fellini a Peter Greenaway, Daniel Huillet o Jean Marie Straub, en cuyos filmes encontramos una exacerbación de la teatralidad, de la puesta en escena fílmica a partir de homenajes a la ópera, al cabaré o al gran guiñol. En todos ellos se lleva a cabo una denuncia de la falsedad de las historias representadas, expuestas como procesos de montajes de un espectáculo, frente a la realidad performativa de su acto de construcción escénica y fílmica¹¹.

Mencionaré, por último, la influencia inversa, la del cine sobre el teatro, perceptible en las mutaciones que desde la aparición de aquel ha experimentado el espacio escénico. Aunque algunas de tales mutaciones son anteriores a la aparición del séptimo arte y atribuibles a la incorporación a la escena de la luz eléctrica (decisiva en la crisis del modelo naturalista), a partir de los años 20 resulta innegable la influencia que los medios expresivos del cine ejercerán sobre el teatro, no solo en el ámbito de la escenografía, sino también en términos de escritura.

Respecto de esta última, el teatro descubre, simultáneamente con otras artes contemporáneas, el montaje cinematográfico y su filosofía de valorar las estrategias formales sobre los contenidos que estas producen, los cuales son, al fin y al cabo, su consecuencia; la batalla contra las imposiciones de la mimesis naturalista encuentra un sólido apoyo en las teorías del montaje y en su principio de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como la de reproducir con sus propios medios el funcionamiento de esa realidad. La formulación brechtiana de un teatro épico es, sin lugar a dudas, una de las primeras consecuencias.

Por lo que se refiere a la influencia del cine sobre la nueva concepción del espacio escénico, baste citar la utilización de fragmentos filmados en la escena que llevan a

cabo Piscator en Alemania en montajes o Meyerhold en Rusia. De igual modo, Eisenstein, Vertov, Pudovkin o Kulechov, quienes simultanearon la realización cinematográfica con la dirección de escena, investigaban sobre la aplicación en el teatro de procedimientos como el gran primer plano o la sobreimpresión; a la vez, en otros países de Europa varios directores de escena utilizan la luz para vehicular una concepción de la imagen inspirada en el cine¹².

Puede decirse que la frontera entre ambos medios es cada vez más permeable, pues como apunta Helbo, la gente del teatro tiende a tener en cuenta los nuevos hábitos perceptivos, cognitivos y epistemológicos de unos espectadores formados en el cine y en la televisión. La experiencia de tales espectadores, acostumbrados a la fragmentariedad y a la pluralidad que proporciona el *zapping* incita a los responsables de los montajes teatrales a construir un sentido para cada signo: así, son frecuentes la utilización de los efectos del ralenti, las inserciones de *flashbacks* del pasado, de fragmentos de conversación, de informaciones radiofónicas, de desplazamientos bruscos de los actores, etc. (Helbo, 36-38). La recurrencia a todas estas estrategias de indudable procedencia cinematográfica hace que se difuminen notablemente las fronteras entre representación y relato, herencia de la distinción aristotélica entre mimesis y diégesis, que se ha utilizado a menudo para delimitar los territorios de lo teatral y lo cinematográfico. Como apunta Jost, hoy en día resulta arriesgado definir lo teatral a partir de la ausencia absoluta de cualquier instancia mediadora, porque el hecho de «poner ante los ojos» implica que la materia dramática ha debido sufrir un proceso de selección, primero en la composición del texto y luego en la elaboración de la puesta en escena (Jost, 1999). ■

Puede decirse que la frontera entre ambos medios es cada vez más permeable, pues la gente del teatro tiende a tener en cuenta los nuevos hábitos perceptivos...

¹¹ De esa «teatralidad» premeditada y concebida como alternativa al naturalismo dominante en las pantallas comerciales, se pueden encontrar manifestaciones en épocas anteriores de la historia del cine; piénsese, por ejemplo, en algunos filmes del expresionismo alemán (*El gabinete del doctor Caligari*, *Nosferatu*), aunque en tal caso, como señala Virginia Guarinos, la reacción antinaturalista no se canalizó a través del lenguaje de cámara o el montaje, sino exclusivamente mediante el desquiciamiento escenográfico de la puesta en escena prefilmica (op. cit., pp. 20-21).

¹² Pero no hay que olvidar tampoco el proceso de teatralización que experimenta el cine tras la llegada del sonoro y las novedades técnicas que permiten una mayor movilidad de la cámara (la grúa) y una mayor profundidad del campo visual (los objetivos de gran angular): ello se traduce en la sustitución del montaje corto y sincopado, con un gran número de planos, por el montaje «largo» basado en el uso del plano secuencia, que implica un tratamiento distinto del espacio escénico; se trata ahora de un espacio previamente existente, que la cámara va recorriendo en el transcurso de la acción, en lugar del espacio fragmentado que el espectador debía reconstruir con la ayuda de su imaginación a partir de los elementos discontinuos que se le mostraban. Ello permite un protagonismo más efectivo de la palabra y una atención especial a la psicología de los personajes, que ofrecen un perfil distinto de la producción hollywoodense de los años 50 y de la que son muestras antológicas filmes como *La Loba* y *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler), *Eva al desnudo* (Joseph Mankiewicz) o *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet).

EL AUTOR JOVEN EN ESPAÑA

Mesa redonda con



© Belén Cerviño

Javier Yagüe, Pedro Villora y Juan Carlos Rubio

[Conducida por Fermín Cabal]

En los últimos años la presencia en nuestros escenarios de una nueva hornada de dramaturgos jóvenes, que van consolidando una obra cada vez más sugerente, es un fenómeno ya innegable hasta para los más recalcitrantes agoreros de la muerte del autor. Hemos querido dar la palabra a varios miembros de la nueva promoción para que nos hablen desde el propio ruedo de las dificultades que han encontrado en su acceso profesional y también de sus ilusiones y sus esperanzas.

FERMÍN CABAL. Durante los años noventa se produjo en España un fenómeno para muchos sorprendente: la eclosión de vocaciones de dramaturgos por todos los puntos de la geografía patria: desde Santiago a Almería, desde Montánchez a Olot, si dabas una patada a una piedra aparecían suficientes aprendices de dramaturgia dispuestos a organizar un taller. De pronto pasamos de una situación de penuria que anticipaba, en palabras de Haro Tecglen, la extinción de la especie, a una especie de bacanal donde las listas de autores teatrales crecen vertiginosamente como la de los navegantes de internet. Vosotros que sois más o menos jóvenes seguro que tenéis una idea más clara que la mía sobre lo que se está cocinando en la dramaturgia española. Por ejemplo, yo veo una tensión entre una escritura realista muy afianzada y una escritura más experimentalista, o quizá más poetizante. Me pregunto si no se tratará de un movimiento pendular: primero un grupo realista, Caballero, Pedrero, Del Moral; después un grupo experimentalista: La Cunillé, los miembros del Astillero... Y quizá en los últimos años un fenómeno que creo positivo: la aparición de un grupo de escritores que quieren conectarse con el público, y creo que vosotros estaríais en esa onda...

JUAN CARLOS RUBIO

Yo desde siempre he querido escribir para el público y he tenido claro que si escribo una cosa y no la comunico es que me he equivocado.

PEDRO VILLORA. Ese formalismo del que hablas es propio de la juventud. Mira el caso de Juan Mayorga. Es un autor que conozco bien y es claro que ha tenido una evolución total, desde un teatro primero en el que demuestra sus muchas lecturas, sus muchas inquietudes, sus muchos formalismos dentro de una oscuridad comunicativa absoluta, a un teatro mucho más conectado con el público, desde hace cinco o seis años. Todos esos años iniciales le han proporcionado la base para un gran salto. Posibilidades que ahora se han concretado. Y no solamente en el caso de Mayorga; podríamos mencionar a Belbel, que en sus primeras obras (*Virginia Wolff*, etc.) se instala en un registro intelectualista y formalista muy elevado, otra vez mostrando sus muchas lecturas, lo mucho que sabe, y en un momento dado comprende que eso no le lleva a ninguna parte y decide cambiar, llegar a más personas... O sea que no es cuestión de generaciones, sino de madurez, de crecimiento.

f.c. Entonces, según tú, hay gente que no madura nunca porque hay muchos escritores que persisten en poéticas experimentalistas.

p.v. Hay gente que nunca aprende, sencillamente. Y cuando uno envejece, o decide quedarse en la escritura para sí mismo, como un buen intelectual francés con el prestigio de la *grandeur*, o se dedica a trabajar para los demás.

f.c. Tampoco todos los escritores pasan por esa etapa obligada. Ignacio Moral, por ejemplo, se ha mantenido siempre dentro de un estilo que le resulta cómodo y que funciona para un público amplio.

p.v. Es que Ignacio es una persona muy inteligente, y los más inteligentes no necesitan ese proceso porque lo tienen claro desde el principio.

JAVIER YAGÜE. Hay una corriente experimentalista, agrupada en torno a la figura de José Sanchis Sinisterra, la gente que se formó en la Sala Beckett, Belbel, La Cunillé, etc., que siguen un poco las ideas que él propone como profesor, aunque a menudo como autor no las ponga en práctica, porque *Ay*, *Carmela* o *El cerco de Stalingrado* no tienen mucho que ver con lo que Sanchis propugna en sus talleres. Es como si tuviera dos líneas teatrales, una la que lleva a los escenarios con éxito, y otra más experimental, más formalista, más de juegos verbales, que es la que enseña en los talleres. Y como es un profesor que tiene éxito, lógicamente está influyendo en muchos jóvenes escritores, pero aun así yo no creo que sea la única línea en estos momentos.

JUAN CARLOS RUBIO. Desde luego no es la mía. Yo desde siempre he querido escribir para el público y he tenido claro que si escribo una cosa y no la comunico es que me he equivocado.

p.v. Decía Voltaire que una frase que necesitas leerla dos veces para entenderla es una frase que debe desaparecer.

J.C.R. Y no es solo entender; es también entretener. Si yo como actor no consigo entretener al público desde el escenario, y estoy viendo caras y caras aburridas (me ha pasado en algunas giras), yo sufro. Y no pretendo pontificar, entiéndase bien; allá cada uno, que haga lo que le parezca. Simplemente digo que eso es lo que yo quiero. Es curioso que cuando vemos televisión la cosa está clara: si no le gusta, la gente cambia de canal y a todos nos parece lo más normal del mundo, pero en el teatro es diferente; como es cultura, parece que si no nos aburrirnos un poco, es que aquello no vale nada.

p.v. Eso es un error. Desde los albores del clasicismo, los grandes autores han ido por lo contrario: instruir deleitando. Y Brecht también lo dice: la primera obligación del teatro es divertir... Si no diviertes, si no gustas, lo que queda es un discurso pretencioso..., y eso está en la base de la ruptura de Brecht con su maestro Piscator, que era muy poco entretenido.

f. c. Nunca he visto un espectáculo de Piscator, pero recuerdo que Bernard Dort decía que el momento más impactante que había vivido como espectador era la descarga de fusilería de las tropas del zar al final del primer acto de *Guerra y Paz*. Quizá Piscator buscaba divertir a través del espectáculo...

r. v. Estás hablando de un espectáculo del último Piscator, que ya había evolucionado, y de la impresión que le causó a un señor muy aburrido que era Bernard Dort. La ruptura entre Brecht y Piscator a la que aludo se produjo mucho antes, entre 1928 y 1932, cuando Piscator tenía 40 años y Brecht 26 o 27.

j. v. A mí me resulta difícil establecer categorías. En mi caso, quizá el hecho de tener una sala hace que la comunicación con el público sea una exigencia directa. Abrimos esta sala, La Cuarta Pared, tratando de hacer un teatro diferente al que veíamos, que era teatro comercial puro y duro, de vodevil, de pasatiempo, de ocio y punto..., y en el otro extremo estaban las cosas experimentales que aburrían a las ovejas... No digo que no sean cosas que haya que hacer, pero sin duda en otro ámbito, que no es el de la gente que paga su entrada en la taquilla... Nosotros hemos buscado una tercera vía: intentar hacer teatro aquí y ahora en conexión con el público pero sin repetir las fórmulas más trilladas. Estamos abiertos a propuestas dramáticas no convencionales, pero propuestas que no olviden que vienen a encontrarse con el público, no a mirarse el ombligo. Y por ese camino hemos encontrado un público que es amplio y es también exigente. Y que nos ha sorprendido positivamente, por ejemplo, con *Las manos*, que nosotros pensábamos que no podría estar más de un mes en cartel y resultó un éxito.

r. v. Es que cuando un espectáculo funciona, atrae a un público heterogéneo. Muchos de esos espectadores no habrían venido nunca a una sala alternativa.

f. c. Pero si el público propio de la sala no entra en el espectáculo, ese otro público no vendrá nunca.

r. v. No, no, claro, ese público es el que da el primer impulso, y desde luego La Cuarta Pared poco a poco ha ido consolidando un público bastante fiel, que es el importante; a eso me refería yo. Para mí es más importante ese público que el que pueda venir en un momento dado a un espectáculo de éxito y luego no reaparece nunca.

j. v. En cuanto a la experimentación, yo tenía un profesor en la Facultad que decía una cosa muy interesante: en el campo de la Medicina la gente que se dedica a experimentar se mete en los laboratorios, prueba, una y otra vez, se pueden tirar años, y cuando ven que algo funciona, entonces llega a las farmacias y la gente lo toma. Pero aquí resulta que la gente está haciendo las pruebas y administrándole ya el medicamento a los infelices pacientes, y, claro, la mitad de la población muere envenenada. Y esto lo hemos

venido haciendo en el teatro durante años y años, y la gente ha huido del teatro. Claro que no todo ha sido así..., y te voy a hablar de un espectáculo que te sonará, *Fuiste a ver a la abuela???* Y lo menciono porque ese era un teatro lleno de hallazgos formales y, sin embargo, llegaba maravillosamente al público. Para mí ha sido siempre un referente de lo que tenemos que hacer. Claro que cada autor ve esto de una manera —a lo mejor es un problema de edad, como decía Villora—, pero también se da porque hay en el mundo del teatro muchas escuelas, muchas líneas, y hay quien piensa que el artista es alguien que tiene que defender lo individual, y de ahí surgen luego propuestas que van a enriquecer el teatro en general y van a enriquecer también al público. Y quizá sea ese el mérito de la labor de Sanchís y de las corrientes más formalistas.

f. c. Villora decía que Belbel y Mayorga, y seguramente otros autores, habían abandonado una cierta opacidad inicial que caracterizaba a su obra primera y que al madurar buscaban una mayor comunicación con el público. ¿Te ha pasado eso también a ti?

j. v. Insisto en que la práctica nos impone a todos un sello que lleva muchas veces a una estética... Por ejemplo: no es posible entender la evolución de Mayorga sin el concurso de Andrés Lima. Yo creo que ha sido decisivo. Que Andrés le ha puesto frente a tareas que Mayorga ni sospechaba. Andrés tiene muy claro que hace teatro para el espectador; su teatro tiene una relación apasionada con ese público al que necesita, y, claro, eso no deja espacio para florituras esterilizantes.

r. v. No lo niego. Es que para madurar se necesitan circunstancias favorables. Tú pones una barrica de vino en un lugar inadecuado y se pica... Y fíjate que esas circunstancias son en gran parte fruto del azar. En el caso de Mayorga su colaboración con Andrés Lima empieza con una obrita corta que se titulaba *BRGS*, o sea Borges, que le encargó Iñigo Ramírez de Haro cuando estaba al frente de la Casa de América. Y fue una casualidad; no habían colaborado nunca, y apenas se conocían.

j. c. r. Ahora que habláis de opacidad y todo esto... Mi primera obra de teatro fue *Aquí no paga nadie*, de Darío Fo, que para mí es un modelo: un dramaturgo comprometido que usa el humor y cuenta cosas muy importantes y muy terribles de nuestra sociedad, pero que llegan a todo el mundo. Ya entonces me di cuenta de que mucha gente desprecia esto en el mundo del teatro, lo califican despectivamente de ligero, y, ¿sabéis? me parece muy bien definido, porque lo contrario, lo opaco, no es ligero, es pesado.

r. v. Es que no está reñido lo uno con lo otro. El caso de Ernesto Caballero, que es una de las personalidades de las que yo no me pierdo nada de lo que hace, tiene un sentido soberbio de la comedia. Y no me parece sainetero, porque

PEDRO VÍLLORA

Los tres coincidimos en eso. Ninguno de nosotros está buscando hablar desde su mismidad, exponiendo la mucha sensibilidad de un aparato emotivo interno, sino que los objetos de referencia que utilizamos para hacer nuestro trabajo son objetos externos contemporáneos.

retoma el costumbrismo y lo adapta a una perspectiva siempre cambiante; es decir, el problema del costumbrismo que reinaba en la cartelera madrileña en la época a la que se refería Javier antes, es que era el costumbrismo de épocas pasadas, no el de ahora. Por el contrario, cuando Caballero o Del Moral o el mismo Belbel hacen costumbrismo, lo que hacen es la observación de la naturaleza social coetánea, como han hecho tantos grandes autores, y eso es lo que demuestra su lucidez: están escribiendo para sus coetáneos sobre sus costumbres.

J. v. Quizá hay aquí una separación, una dicotomía, que yo veo más clara en el mundo de la danza. Por ejemplo, cuando se plantea qué primas, si la expresión o la comunicación, en el ámbito de la danza ahora, me parece, prima la expresión; y quizá eso ocurra con algunos autores donde lo que importa es «lo que me pasa a mí», y no solamente como el aspecto formal, sino como el elemento temático: lo que me pasa, qué es lo que me pasa... Este tipo de escritor es como si llevara un diario: escribo lo que siento que tengo que expresar, y el ámbito comunicativo permanece relegado a un segundo plano. Que no es que no importe, ¿cómo no va a importar?, pero no es primordial. Mi necesidad está, digamos, por encima de la de la comunidad en la que me veo incluido. No es esa, sin embargo, mi posición: yo siento que mi rol dentro de la comunidad no es el de artista aislado en su campana de cristal, sino el de portavoz de un colectivo más o menos amplio, con el que comparto cosas, intereses, ideas...

P. v. Los tres coincidimos en eso. Ninguno de nosotros está buscando hablar desde su mismidad, exponiendo la mucha sensibilidad de un aparato emotivo interno, sino que los objetos de referencia que utilizamos para hacer nuestro trabajo son objetos externos contemporáneos que coinciden justamente con aquellos objetos llamados público a los que después nos vamos a dirigir. Partimos de un proceso de «absorción» de la comunidad para después devolvérselo a la misma... No esta-

mos imitando modelos clásicos ni imitándonos a nosotros mismos, y en ese sentido somos muy porosos.

P. c. Interesante..., pero porosos ¿a qué? Yo veo en la obra de Javier una continuidad con algunas ideas que provienen del teatro independiente de los setenta. En la *Trilogía* veo un esfuerzo, una voluntad de reflexionar sobre la evolución de una sociedad, de la sociedad a la que pertenecemos, la que dicen que nos pertenece... Conectaría eso con inquietudes del teatro de vertiente social, pero en el caso tuyo, Juan Carlos, aun con la referencia a Dario Fo, que no me esperaba, intuyo que el referente político es menos importante. En las dos obras que conozco tuyas no veo que el individuo espere nada del marco social. Y me parece que tu caso, Pedro, es algo parecido...

P. v. En el último número de **Las Puertas del Drama** habéis publicado un excelente artículo de Domingo Miras, larguísimo, donde explica estas cosas. Mi última obra es un teatro absolutamente político. Sitúo la tragedia de Orestes en el bosque de Oma, en medio de la obra de Agustín Ibarrola, y es una reflexión sobre la política vasca muy clara, aunque no la única; es una obra lo suficientemente abierta como para que cada uno pueda hacer la lectura que la obra le sugiera... Pero la lectura es clarísima.

J. c. r. Tampoco se puede juzgar a un autor por una sola obra. Las obras van evolucionando y hay vehículos que encuentran que van mejor que otros, lo cual es complicado. Y si un autor es poroso, como has dicho tú, que me gusta ese término, pues va a ver, al poner las cosas sobre el escenario, cada vez mejor lo que es adecuado, lo que explica, lo que traduce mejor su sentimiento, y el que se lo va a decir es el público. Yo lo tengo claro: para saber si una obra funciona o no, tengo que verla representada. Y también me ayuda el contacto con los actores. Por eso considero imprescindible para un autor, para que pueda seguir creciendo, la oportunidad del estreno. La experiencia, la práctica teatral que genera el estreno te hace ver nuevas perspectivas para seguir trabajando.

P. v. A ti te ha pasado con Juan Luis Galiardo. A mí me ha pasado con Victoria Vera. Yo, el haber escrito las seis obras para televisión que ha hecho Victoria Vera, me ha podido permitir trabajar sobre planteamientos que no tienen nada que ver con lo que hacía cuando escribía a los veintitantos años, es decir, cómo hacer algo para un público mayoritario..., un ejercicio de escritura, de estilo, de cambio de forma que me ha permitido cambiar a las obras que he escrito en los últimos cuatro o cinco años.

P. c. Tú hablas de cambio, Javier de tercera vía, Juan Carlos de vincularse al público, pero ¿para qué? ¿Qué es lo que traéis de nuevo, lo que ofrecéis en ese intercambio, necesario según decís, con los espectadores?

JAVIER YAGÜE

Hay cosas que se dan con total normalidad en el teatro británico y aquí parecen innovaciones brutales...

Y entre nosotros a veces parece que hay una dificultad enorme, o un sentimiento como de vergüenza, al abordar ciertos temas demasiado cercanos...

J. C. R. Yo nada. El teatro puede prescindir de mí perfectamente. No considero que yo haga nada importante. Lo hago con mucho gusto, eso sí, pero porque me gusta. Me gusta escribir y me gusta trabajar con los actores. Y quiero contar historias. Me gusta contar historias. Pero no siento que mi aportación al teatro sea maravillosa ni fundamental. Aunque sí creo, y me da mucho gusto constatarlo cuando veo el patio de butacas lleno de gente, que mis obras lleguen al público, que consiguen emocionarlos, y me quedo con eso.

P. V. Ana María Matute, que es mi escritora favorita, siempre dice que ella jamás ha intentado escribir una novela mala. Siempre ha querido escribir la mejor novela del mundo. Es un control de calidad. Un autocontrol de calidad. En ese sentido yo tampoco intento hacer algo absolutamente novedoso... Lo que sí hago es un enorme esfuerzo por formarme a mí mismo, por formarme en la capacidad de ser transversal a través de diversas tradiciones, por lo que una de mis carreras es literatura comparada, y de eso es precisamente de lo que soy profesor en la Complutense... Trato de encontrar motivos, personajes, situaciones y relaciones de afinidad entre distintas culturas. Y ese esfuerzo que hago por formarme es, en todo caso, lo que yo puedo intentar transmitir de nuevo, devolverlo, en mis obras, que no son unas obras que nazcan de la nada, tratan de relacionarse con el público a través de perspectivas que a veces tendemos a olvidar, porque, demasiado a menudo, el teatro excesivamente comercial muestra un rechazo hacia planteamientos culturales, a planteamientos tradicionales y de sensibilidad artística que a mí me molesta. El teatro no por ser comercial tiene que ser inculto.

J. V. Yo tampoco pretendo la novedad por la novedad. Naturalmente hay cosas que quiero hacer en el teatro. Muchas veces pienso o siento que esas cosas no se están haciendo, y eso me anima a afrontarlas... Como he dicho antes, cuando empezábamos a hacer teatro, y lo digo en plural porque creo que ha sido una experiencia compartida con muchas otras gentes, había muchas cosas que no nos gusta-

ban y había cosas que queríamos decir y que entonces no se decían. Esa inclinación por un teatro social, de la que hablabas, yo la reconozco en mi trabajo, y es anterior a mi dedicación a la dramaturgia, porque yo ya la había sentido como espectador y como actor. Las obras que me gustaban eran las que me hacían mirar hacia cosas que estaban fuera del teatro..., aunque a su vez sean enormemente interesantes desde la práctica teatral... Las obras de Gustavo Ott, por ejemplo; yo veo que ahí hay propuestas muy interesantes desde la expresión y desde la comunicación, que no tienen que estar enfrentadas; lo ideal es lo contrario, que se fundan y sean casi imposibles de distinguir. ¿Dónde empieza una y dónde termina la otra? No sé, hay cosas que se dan con total normalidad en el teatro británico y aquí parecen innovaciones brutales... Allí los elementos de la vida cotidiana, que el público vive sumergido en ellos, se traspasan a los escenarios con toda facilidad, la música de todo tipo, el grafismo, la pintura contemporánea, los modos de hablar, etc., y entre nosotros a veces parece que hay una dificultad enorme, o un sentimiento como de vergüenza al abordar ciertos temas demasiado cercanos... Yo creo que el escenario debe ser una continuidad con la vida social y siempre me ha interesado mucho el mestizaje, siempre me he resistido a cerrarme a una sola cosa. Cuando estábamos con Ruggiero, en pleno fervor stanislavskiano, y lo digo con todo el respeto, porque esa formación con Ángel para mí ha sido fundamental en mi desarrollo humano y artístico, él era un maestro admirable en muchos aspectos y yo no me hubiera dedicado al teatro si no hubiese sido por él, es una deuda que no puedo negar, pero incluso en ese momento enfervorizado, a mí me interesaba mucho Bertold Brecht, que ponía en cuestión muchas de las cosas que nosotros entonces defendíamos. Y yo me preguntaba cómo se podría hacer una fusión, cómo fundir ese teatro que por un lado te emociona y te identifica y por otro te distancia y te empuja a mirar desde fuera, con frialdad. Y después me he sentido atraído por la narración oral, cómo integrar eso, por la danza contemporánea, el lenguaje del cuerpo, cómo integrar la palabra y la acción... Y me sigue interesando esa tensión del mestizaje de cosas muy diversas frente al purismo del estilo. No quiero verme ceñido por una camisa de fuerza.

P. V. Es el no negarse a nada. Creo que esto también lo compartimos como creadores y como espectadores. Tenemos una gran amplitud de miras. Si algo nos caracteriza es que no somos refractarios a nada, podemos apreciar todo, podemos situar cada texto, cada obra dentro de su tradición y aprovechar de eso todo lo que nos interesa para mejorar nuestra comunicación.

J. C. R. Qué bien hablas, Pedro. Yo te admiro por lo bien que comunicas y te admiro más por lo bien que te expresas.

P. V. Pues yo también te admiro a ti, así que estamos empatados. ■



**Cuaderno
de bitácora**

HUMO

de Juan Carlos Rubio

No tengo buena memoria. Lo reconozco. Y aunque no lo reconozca, mis amigos lo saben. Y me lo recuerdan si hace falta. Y aunque no haga falta. Siempre he admirado a esas personas que poseen la cualidad de ser capaces de repetir «textualmente» lo que ocurrió en tal o cual situación. «Yo dije, tú dijiste, nosotros dijimos...» Para mí es imposible. Lo siento. Recuerdo las sensaciones, buenas y malas, algún detalle, una frase, una mirada, una risa, pero soy incapaz de echar la vista atrás y reproducir fielmente lo vivido. Dicho lo cual, y sin más preámbulos, me lanzo a bucear en mi escasa memoria para escribir este «Cuaderno de bitácora» sobre *Humo*. Al ser una obra que trata de verdades y mentiras intentaré evitar inexactitudes y errores. Tendréis que fiaros de mi palabra. Y leído lo leído, imagino que eso no es mucho decir...

Para hablar del proceso de creación de *Humo*, como el de casi todas mis obras, tengo que hablar de personas, personas que me impulsaron a escribir, ya sea en forma de inspiración o de encargo. En el año 2002, Juan Luis Galiardo estrena un texto escrito por mí especialmente para él. Se titulaba *10* y era, para resumir, una especie de ejercicio teatral sobre sus propias vivencias y fantasmas. Recuerdo la sensación general que me dejó la escritura de esa obra: insatisfacción. ¿Por qué? Al ser un texto «terapéutico», como le gustaba denominarlo a Juan Luis, todo el mundo tuvo a bien opinar sobre él mientras lo retocaba para su puesta en escena. «Puedes quitar esto, añadir lo otro, la parte final no funciona, quizá a este personaje le falta fuerza, acorta, alarga...» ¡Un infierno! Dedicué varios tortuosos meses a la reescritura de *10*, digamos que hasta que «todos» quedamos contentos. Hasta yo quedé contento... ¿O no? Bueno, no me acuerdo. Dichosa memoria...

10 tuvo una exitosa gira por España y Juan Luis (gracias desde aquí, amigo) comenzó a sugerirme que le escribiese una nueva obra. Mi primera condición fue: «Hacer lo que me dé la gana, sobre el tema que me dé la gana y de la manera que me dé la gana. Y si luego no te gusta, no la montes. No pasa nada. Pero aquí solo opino yo». Lo dije todo de corrido, intentando aparentar una determinación sin fisuras. Y coló. Y en esas quedamos.

Desde hacía tiempo rondaba por mi cabeza la idea de hablar sobre verdades y mentiras. Mentiras piadosas, innecesarias, sanadoras... Verdades inmisericordes, necesarias,

enfermizas... Y hablar sobre la fe. O, mejor, sobre la ausencia de fe, no en un sentido religioso, sino como ilusión, ganas de vivir. ¿Nos queda esperanza por algo en mitad de la sociedad en la que vivimos? ¿Somos capaces de creer en los que nos rodean? ¿En nosotros mismos?

Siempre que tengo un tema susceptible de ser escrito hago lo mismo: contarle a mis amigos. Y en cada nueva ocasión que esto sucede voy sumando elementos que vienen a mi mente y van dando forma a la historia. Soy, lo que se dice, un cuentista. Y hasta que no consigo articular el relato por completo y atrapar su atención, su beneplácito, no paso a la escritura. Necesito haber testado el argumento con «mi público» (que, por cierto, no me pasa una...). Aquí la trama era sencilla: un famoso terapeuta especializado en que las masas dejen de fumar, cuando se queda a solas le falta tiempo para encender un cigarrillo. Miente. Pero a pesar de su doble moral es un gran comunicador y consigue su propósito: que su entregada audiencia abandone ese perjudicial hábito. Su exitosa gira le lleva hasta la ciudad en la que su ex mujer trabaja como periodista en una revista local de segunda división. Y decide ir a visitarla para destapar algunas verdades y mentiras de su matrimonio. Necesita un poco de luz en su vacía y descreída existencia.

A Juan Luis el relato oral le atrapó. O eso me dijo. Con los actores nunca se sabe, oye. Así que solo faltaba escribirla. Pecata minuta, ¿no? Encerrado en un minúsculo apartamento en el Raval de Barcelona (y si alguien conoce el barrio sabrá que no es precisamente un lugar tranquilo por el que las musas suelen pasar) le di forma durante el verano del 2005. Tenía el compromiso con Galiardo de entregarle una primera versión a finales de agosto. El verano pasaba y a mí me parecía que ese apartamento cada vez se encogía más. Y que las páginas que me quedaban por rellenar, en cambio, se alargaban. «Qué agobio... Qué crisis... Ay, mira, me gusta... No llego... Angustia... Tiro la toalla... No está tan mal... ¡Una obra de arte!... Menuda mierda que estoy escribiendo...». En fin, esas subidas y bajadas de autoestima que no sé si le entran a todo el mundo, pero que desde luego a mí me tienen frito y me persiguen cada vez que escribo. Y, para rematar la faena, Galiardo llamándome un día sí y otro también: «¿Cómo va eso, autor? Te recuerdo que tenemos una cita». Lo recuerdo Juan Luis, lo recuerdo. ¿Cómo olvidarlo? Ya me gustaría...

Y llegó el 30 de agosto. Nunca un final de verano fue más deseado y temido. Galiardo vino a mi casa de Madrid, puntual como siempre, exultantemente energético, como siempre, y leímos la función. Él su papel y yo los otros tres. Llanto, risas, emoción, aplausos. A mi actor le había encantado. El montaje estaba en marcha. ¡Había triunfado! Pero... yo no me fiaba. Ni un pelo. La experiencia de *10* me recordaba a gritos que los primeros laureles podían convertirse en espinas, sobre todo cuando el círculo de confianza de mi actor (y productor, no olvidemos) comenzara a leer el texto y a lanzar variopintas opiniones, que podían ser buenas, pero que también podían ser malas. Necesitaba un aval, el apoyo de alguien prestigioso que dijera: «Esto está bien. Y punto». ¿Qué hacer? ¡Un premio! ¡Eso! Si consigo un premio, me dejan en paz. Pero ¿cuál? He de reconocer que envié el texto a dos certámenes. En uno no me premiaron. Mala suerte. O mejores textos. Pero en el otro, ¡sorpresa!, sí. *Humo* fue el texto ganador del Premio de la Sociedad General de Autores y Editores del 2005. Bendito jurado. Mil gracias por ese dinero, esa publicación y, sobre todo, esa cinta de esparadrapo en la boca de todo el mundo al que la obra fue enviada. «Es premio de la SGAE, oye. Piensa lo que vas a decir, que un grupo de dramaturgos de tomo y lomo la han considerado la mejor entre unas cuantas docenas...» Bien, de acuerdo, ya sabemos que lo de los premios es muy relativo, que no siempre se premia lo mejor, sino lo menos malo, que cada miembro del jurado tiene sus filias y fobias, etc. Pero a mí, para qué os voy a engañar, me vino de perlas. Era el aval, y menudo aval, que yo necesitaba en ese preciso momento de la producción.

Y llegó el momento tan temido, al menos por mí, de que se designara un director para *Humo*. ¿Y si no entendía el punto de esta comedia amarga? ¿Y si no defendía ese medio tono, ni fuerte ni flojo, entre la sonrisa y la ternura, que yo consideraba imprescindible? Juan Luis quería un texto que el público comprendiera y que pudiera hacer reír, con un toque comercial. Yo quería hablar sobre el desencanto, sobre la mentira que nos rodea, sobre una falta de valores en la sociedad actual... ¿Y el director? ¿Querría hablar de lo mismo? ¿O tendría otras intenciones? ¡¿Y si él quería apostar por el vodevil o el sainete?! Reconozcámoslo. Estamos en sus manos. De ellos depende que nuestro trabajo brille o se apague como una triste vela en una tarta de cumpleaños que nadie quisiera soplar. Sí. Tenía mucho miedo. Por eso, que Tamzin Townsend, que ya hizo una labor estupenda con *10* y que había respetado, entendido y aportado grandes ideas en la puesta en escena, aceptara la dirección me tranquilizo mucho. Pero el destino quiso que por culpa del retraso en el calendario de ensayos, Tamzin no pudiera aceptar el encargo. Después de un baile de nombres, algunos admirados por mí y otros

no tanto (sigamos con la sinceridad), Juan Luis me planteó que yo mismo la dirigiera. No tenía experiencia como director, pero mi pasado como actor y mi presente como autor y, sobre todo, como amigo suyo, le daban garantías suficientes. ¿Qué hacer? A mí me gusta escribir, estar en casa, dueño de mi horario, y enfrentarme a solas con mi creatividad (o falta de ella). Pero había huído hasta la fecha de las oportunidades que se me habían presentado para tomar las riendas de un espectáculo. «Ahora o nunca», pensé. «Pues ahora... Total, guste mi trabajo de director o no, al menos tengo la seguridad de que nunca dirán que no he entendido el texto...» Y dije que sí. Tenía a Juan Luis, con su energía y talento, a Kiti Mánver, una actriz maravillosa, y a dos actores jóvenes, Gemma Giménez y Bernabé Rico, rebosantes de ganas y buen rollo. Pues venga, *pa adelante*.

No es fácil ser director. Eso es verdad. Hay que lidiar con muchas sensibilidades distintas y saber dar a cada uno lo que necesita y de la manera en que lo necesita. Galiardo es un actor intuitivo, visceral, carismático, pero sin técnica rigurosa. Kiti reclama saber el porqué de cada frase, le gusta trabajar con una partitura emocional firme y rotunda. ¿Cómo alinear esta ensalada? Con cariño y paciencia. Amigos y enemigos me avisaron de que ambos tenían mucho carácter y que enfrentarlos podía ser una bomba de relojería. Falso. Se portaron como dos benditos. La química entre ellos, a pesar de sus diferentes estilos, era evidente. Y encima me hicieron caso en todo. Mil gracias. Fue un placer. Que no creo que repita en mucho tiempo, eso sí... Enfermé del estómago, y llegar al estreno casi me cuesta una úlcera. Error mío. Dirigir es una carrera de fondo, no los 100 metros. Hay que dosificar la energía. Yo no lo supe hacer...

Pero al margen de estos pequeños problemas de salud (ya solucionados, no sufráis), la experiencia de dirigir un texto que yo mismo había escrito me dio la oportunidad de testar muchas cosas. Por ejemplo, mi tendencia natural a poner en boca de los personajes más de lo que debería, pensando que el público no se va a enterar. Con los actores adecuados, a veces sobran muchas frases que un simple gesto ya explica. Mi pretensión es escribir teatro, no literatura. Mi trabajo llega al estado soñado al ser dicho por un actor y recibido por un público. No creo para lectores, sino para espectadores. Dirigir a este grupo de intérpretes me permitió hacer una dramaturgia sobre mi obra, recolocando algunos pasajes, reescribiendo otros y eliminando hasta 10 páginas del borrador original. Mi *Humo* ya no era solo mío, y era gratificante ver cómo el equipo iba aportando piezas a ese puzzle que día a día iba tomando forma. He dicho antes que no creo que repita la experiencia en mucho tiempo. Lo mantengo. Pero también mantengo que me gustará volver a dirigir otra obra en un futuro para experimentar de nuevo el

Semiótica de la escena

Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo

de **María del Carmen Bobes Naves**

El espacio dramático constituye, al decir de algunos teóricos del teatro, la categoría más relevante del género teatral. Aunque tal afirmación pueda parecer exagerada, lo cierto es que el espacio adquiere una dimensión literaria y semiótica excepcional en el proceso de creación y de comunicación que se lleva a cabo mediante la producción y la recepción de una obra de teatro. Los temas y los caracteres de la fábula se integran en un espacio de la ficción en el que se desenvuelve la historia y se desarrollan los personajes. Asimismo por espacio se entiende el escenario en el que se mueven los actores convertidos en personajes o se sitúan los objetos que hacen referencia simbólica al lugar y al tiempo en el que se sitúa la acción dramática. Y finalmente se habla también del espacio teatral cuando se alude al edificio destinado a la representación. No obstante, tradicionalmente tales espacios dramáticos han sido definidos en torno a la relación entre el espacio real que acoge la representación y aquel otro en el que se sitúa la ficción de la acción dramática. Significa esto que el espacio, tal y como señala la profesora Bobes, era tomado como un hecho y no como un signo. El espacio dramático no se estudiaba ni comprendía como un sistema de signos con valores semióticos propios relacionados con el sentido de las obras. En este contexto, el objetivo del libro se cifra en adoptar una perspectiva semiótica en el estudio del espacio dramático. De acuerdo con ella se analizan los sentidos generados por

los espacios escénicos en sus relaciones con la fábula y con el resto de las categorías dramáticas, esto es, los caracteres y el tiempo según han sido comprendidos y utilizados históricamente en el teatro occidental.

Comienza el libro por el análisis del teatro clásico. Tras la explicación contextual acerca de la tragedia y la comedia griegas a partir de la *Poética* aristotélica, de sus orígenes y de su carácter unitario, la autora se centra en examinar las relaciones existentes entre las estructuras del texto y los espacios de la representación. En efecto, a partir del hecho de que la tragedia griega se configura sobre la base de la interrelación del coro y de los personajes, se sostiene la hipótesis de que la evolución de sus relaciones implica un cambio en los espacios relativos que cada uno de ellos ocupa y en los valores semióticos que adquieren. Tal conexión entre la acción escénica y el coro lírico determina que su transformación provoque cambios en los elementos verbales, espaciales y temporales. Por ello Bobes Naves examina la composición de la fábula en las tragedias griegas y la distribución formal de sus motivos. Juzga que su análisis semiótico permite, sobre la base de su comprensión como unidades de esencia relacionadas entre sí, observar los recursos dramáticos y escénicos definidores del teatro griego. Se adentra así en la descripción de los espacios funcionales del teatro griego para explicar su relación con el sentido de las obras y con la espectacularidad de las mismas. Definido

Por **María José Rodríguez Sánchez de León**

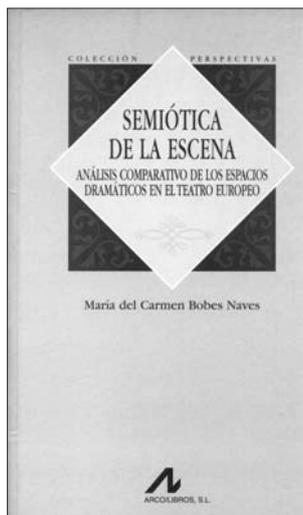
Universidad de Salamanca

*Semiótica de la escena.
Análisis comparativo de
los espacios dramáticos
en el teatro europeo*

de
**María del Carmen
Bobes Naves**

Colección
Perspectivas

Editorial
Arco Libros, 2001



el ámbito escénico de la representación y el de la expectación, y tras interpretar la *orchestra* como transición entre los dos extremos, se valoran los espacios escénicos propiamente dichos, el escenario y su disposición y los elementos que lo convierten en espacio lúdico y escenográfico, sobre los que adquieren sentido y significación los espacios dramáticos o espacios generados por la fábula. Cuándo y cómo entran y salen los personajes, qué recursos escenográficos se empleaban para subrayar la espectacularidad de la palabra, qué tipo de espacios dramáticos recrea la fábula de las tragedias griegas y qué signos acústicos y visuales la espacializan constituyen asuntos de observación a lo largo de un significativo número de páginas. Los actores que intervenían en una representación, sus movimientos y gestos y la forma en la que los textos aluden a ello, el uso de las máscaras y si estas mostraban rasgos particularizantes o si, por el contrario, hacían alusión a una tipología social estandarizada, el vestido y calzado empleados, la luz y el coro (quienes lo formaban, su presencia en escena, la relación con el actor y los gestos) son asimismo objeto de pormenorizada atención por parte de la profesora Bobes. Con todo se ofrece un panorama plural del uso y funcionamiento del espacio en el interior del texto literario y en el momento de la representación y, lo que es más importante, del condicionamiento mutuo entre ambos aspectos de la obra dramática en la tragedia griega.

La comedia antigua, que crea espacios dramáticos diferentes y, en consecuencia, distintos espacios escénicos, escenográficos y lúdicos que la tragedia, son considerados en este libro con relación al teatro romano. Pero en Roma se produce un auténtico desajuste entre la evolución y valores dramáticos de las creaciones y la grandiosidad de los espacios escénicos. Los espacios en la comedia romana son una adaptación de la concepción griega, donde lo más significativo es el sentido lúdico que adquieren las representaciones y el papel preponderante que se concede al actor. Supone esto, como señala Bobes, que los espectáculos ritualizados y trascendentes del teatro griego se orientan en el teatro romano hacia lo espectacular y lo lúdico. Como primera consecuencia, los es-

pacios escénicos se acomodan a la espectacularidad visual dominante y, como segunda, la presencia física del actor adquiere un inusitado protagonismo. En la etapa romana se impone, pues, un espectáculo sin texto muy del gusto popular que no exige espacios destinados específicamente para la representación teatral. Esta situación se mantiene hasta el Renacimiento, cuando las sociedades y las autoridades sienten la necesidad de construir tales edificios.

En el teatro de la Edad Media el actor genera con sus movimientos el espacio lúdico, establece los límites del espacio escénico y construye verbalmente el escenográfico. La plaza, la iglesia o el salón particular se convierten en espacio escénico en relación con el cual adquieren valor semiótico los movimientos y las distancias entre los actores y los objetos, y se configuran los espacios de la ficción. A este respecto, Bobes Naves sugiere que, desde un punto de vista semiótico, la evolución del espacio escénico es paralela a la de los textos dramáticos. Además tal relación se desarrolla de forma diferenciada en el teatro inglés, el francés, el español y el italiano medieval. Por este motivo a cada uno de estos teatros nacionales dedica la autora unas páginas. En el caso del teatro medieval inglés y la utilización de lo que la autora denomina espacios hallados, esto es, cualquier espacio improvisado, público o privado, donde se realiza circunstancialmente una representación, su importancia radica en que sirve de base para la construcción del teatro isabelino y de su espacio como lugar de representación real y simbólico con un sentido único de escenificación de la vida y de la complejidad del ser humano. En lo que respecta a los teatros francés, italiano y español, se demuestra la existencia de una auténtica estructura funcional en la que los motivos de la fábula y los espacios de la representación constituyen un trasunto de las relaciones humanas en la sociedad. Es por ello por lo que en el Renacimiento se inicia el teatro moderno. Según se demuestra en los capítulos dedicados a Italia, Inglaterra y España, los espacios escénicos, como es el caso del «teatro a la italiana», establecen valores semióticos. El escenario renacentista simboliza metonímicamente la idea de ciu-

dad, ampliándose esa sensación mediante una escenografía creada por el texto y por la decoración barroca, que muestra la fugacidad de la vida humana.

El libro concluye con el apartado dedicado al teatro moderno y su renovación del espacio dramático. La transformación de la sociedad y la evolución de las artes verificada desde finales del siglo XIX originan cambios en el texto dramático que afectan a su condición de espectáculo teatral, y viceversa. Teniendo esto presente, la autora analiza los cambios en los espacios dramáticos en el siglo XX según los sujetos que intervienen directa o indirectamente en la construcción del drama: el autor, el director de escena y el arquitecto. Según los autores, la teatrali-

dad del texto puede estar determinada por las teorías filosóficas o por motivaciones sociológicas y destacan las escuelas expresionista, el teatro del absurdo y el épico. En cuanto a los directores, el repaso se realiza en las aportaciones de los grandes nombres: Appia, Craig o Stanislavski entre otros. Con todo este repaso histórico el libro se propone dar cuenta de cómo se produce esa interacción semiótica entre los espacios dramáticos y los espacios escénicos. Su tesis fundamental consiste en demostrar que todos ellos organizan y otorgan sentido a las obras dramáticas y que sin su consideración se limita extraordinariamente el conocimiento del teatro considerado como texto literario y como espectáculo. ■

Fragmento de *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*

El valor semiótico del espacio puede ser más o menos estable y puede ser interpretado con cierta codificación: se puede admitir que, por ejemplo, la disposición del teatro griego en tres ámbitos, el de la palabra (*proskenion*), el del canto (*orchestra*) y el del público (*koilon*), es índice de una concepción escénica vinculada aún a los ritos religiosos originales, presididos por la fe, y a la vez abierta a la argumentación mental que se manifiesta mediante el lenguaje; de la misma manera que las obras dramáticas tienen en su fábula, en sus temas, en la disposición que adoptan y en el sentido que adquieren el eco de esos mismos ritos religiosos, la distribución del espacio destinado a las representaciones superpone el espectáculo al rito. Es indudable que el escenario múltiple del teatro inglés puede entenderse en el mismo sentido que la visión humanística de la Historia, que reclama un relativismo en los temas tratados por el teatro isabelino. Es indudable que la renovación del espacio escenográficos en este siglo xx está en relación con las vanguardias estéticas y con la negación gnoseológica del formalismo analítico, del postmodernismo o del deconstructivismo actuales. Espacios escénicos y obras dramáticas actúan en convergencia, y permiten considerar la unidad de la obra en todos los pasos del arte dramático hasta acabar su propio proceso de comunicación: desde el texto a la representación, desde la fábula hasta el espacio escénico donde se realiza. El teatro en su dimensión arquitectónica se integra en una unidad de sentido con el teatro como obra literaria y como espectáculo escénico («Introducción», p. 16).

Pasando del subtexto a la práctica escénica, se puede interpretar que la movilidad que permite el escenario múltiple está en perfecta armonía con el dinamismo de unas obras que, como las del teatro español, no reconocen las limitaciones impuestas por las unidades de tiempo y espacio, en lo que a formas se refiere, y con la mezcla de trágico y cómico que caracteriza el drama; y en cuanto a los presupuestos en que cobran sentido pleno, son obras alejadas de la cultura medieval, en la que el teocentrismo constituía el subtexto de toda la producción científica y de la creación artística. El Renacimiento implica una especie de catalización de elementos medievales y clásicos, que se manifiestan con mayor o menor intensidad según los países, pero sobre todo trae una apertura de ideas y de creencias que deja una huella inmediata en las concepciones dramáticas. La más destacada, en lo que se refiere a los efectos sobre el espacio escénico, es la sustitución del criterio de autoridad, que remite en último término a un principio único (teocentrismo, *magister dixit*), por criterios humanos que concurren con opiniones y con la misma autoridad a resolver los problemas (relativismo), desde puntos de vista diferentes. Las verdades absolutas y únicas se manifiestan en un espacio cerrado con un solo escenario en el que convergen las miradas y el asentimiento de todos, porque todos se consideran identificados con los personajes que sumen sus modos de ser, de pensar, de sentir y de valorar, y se convierte ahora en verdades relativas que se representan en espacios múltiples con perspectivas diferentes y sin una jerarquización, pues si el hombre debía ceder sus dudas y sus convicciones ante la verdad revelada, no tiene por qué cederlas ante otro hombre, que es su igual («Espacios en el teatro isabelino», pp. 397-398).

Pontifical

de Miguel Romero Esteo

Luis Riaza

Pontifical (tomos I y II)

de
Miguel Romero Esteo

Introducción
Carola Nabet Egger

Colección
Biblioteca Romero Esteo,
volúmenes 3 y 4

Editorial
Espiral/Teatro

CIERTA ESPECIE DE HOMENAJE A CIERTA ESPECIE DE CONYUNJALIDAD

(CON EL TRUCULENTO Y TRAPISONDA TRUCO DE REFERIRSE A OTRO, CON LA INTENCION DE HABLAR

((CON DESVERGNZADO DESPARPAJO))

DE UNO)

Con la petición de reseñar

(uno ya lo hizo en otro número de esta misma revista cuando brotó a la palestra libresca

((que no teatrera))

el primer tomo de la Biblioteca de Romero Esteo, con la publicación de «La Parafernalia de la Olla Podrida... etc.»)

la aparición de otra obra de Miguel, en este caso el «Pontifical», de nuevo se ve uno uncido al yugo miguelino

(permitásele a uno recordar que con una obra de Migel y una de umo,

((«Pasoble» y «El desvan... etc.»))

fusionado con los faranduleros ambulantes de Ditirambo Teatro Estudio, atravesamos, no sobre un carromato, sino sobre una furgoneta, de university en universty y de costa a costa, la paradisiaca Gran Pradera

((todavía rezumando la sangre de miles y miles de bisontes abatidos y de pielesrojas apiolados sin piedad por su baja enjundia de enojoso pelaje aborijen))

de los gringos).

Pero vayamos a otras viejas remembranzas: en un atillo de lo que luego sería el Teatro Real y que entonces ocupaba la no menos real Escuela de Arte Dramático, no sólo leyó y admiró uno el tal «Pontifical», sino que se hizo con los dos tochos de la pieza publicada en clandestino ciclostic, mamotretos que todavía guarda uno entre el revuelto de papelotes sepultos, esperado a través de una infinitud de días, su tercer día

(en compañía de cierta HOJA

HOJA desgajada de las páginas de cierto «Diario», ya difunto, pero que, por entonces, se denominaba «Nuevo»,

HOJA virando al pardomierda, propio de las *feuilles mortes* de puro viejas,

HOJA con la foto del rescatado de la tiniebla

((algo más joven pero siempre con la jeta de forajido mejicano))

HOJA en que aparece un escrito con el título rimbombante de «Luis Riaza, hincándole pérfidamente a la historia un cuchillo en mitad del corazón»,

((título que, curiosamente, no figura en la lista de los artículos escritos por Miguel para tan veterano rotativo, reseñados tan exhaustiva como definitivamente por el más conspicuo de los especialistas romeroesterianos, al final de su espesamente pensado libro sobre la teatralidad en general y la de Miguel en particular))

HOJA que se saca a cuento en esta serie de paréntesis por dos motivos:

uno

por corresponder con esta pobre reseña

((en una especie de recíproca y debida devolución, rotados tiempos y memorias y a cuarenta años vista))

a lo que Miguel escribió, ocupándose de uno

((cuando ni Cristo de uno se ocupaba))

y sobre el «Desvan... etc.» de uno y,

otro,

para corroborar la concomitancia, el jumelaje de la añeja pareja

((tan cacareada aquí))

y el arrajuntamiento entre Miguel y uno)

Pero eso son cosas de hace casi medio siglo. Vengamos al hoy por hoy y a la reseña de marras. En ella, desde luego, uno no pretenderá oficiar de enterado ni tratará de escar-

bar en los orígenes de la majna cretividad del egrejo autor, como hijo de Doña Carnal y de Don Francisco

(de Quevedo y Villegas),

ni

(ampliando su filiación original al ámbito de la literatura univerrsal y echando cada vez la mirada hacía el más remoto de los tiempos remotos)

de Jarry, de Rabelais, de Atistófanos, ni del mismísimo dios dionisio, ni como paradijma de la jerga dejenerada y del juguete estropajoso, ni como trásfuga de la fábrica de curas,

(en la que, no obstante, fue forjado y enlenguajado)

ni como fiel seguidor de las revistas verdes de antes de la guerra,

(«La traca», «La guindilla», «El frailón»...)

donde se ponían en pelotas impúdicas a tales curas y a sus complementarias, las poco morijeradas monjitas, ni de las chirigotas de andar por cadiz, ni de otros mil modos de entrar a saco en lo sacro. Muy abundosa cohorte de ilustres teoretas

(de más acá y más allá de los montes como la querida Carol)

pululan en la publicación y ellos se bastan y se sobran para hacerlo. Uno se limitará a divagar sobre el caso de Miguel como ejemplo de cierta hijoputez típica del teatro patrio. La del muy respetado e, incluso, idolatrado por las «fuerzas intelectuales», más o menos vivas

(hasta el punto de sentarle y santearle a la diestra de Dios Valle, con algún académico de la siempre Real ejerciendo de palomo espíritusántico para completar el triángulo estelar)

pero ignorado por el sacrosanto público y la sacrosanta «profesionalidad». ¡Pobre Miguel!, él siempre presumiendo de su origen pu-eblerino

(menos o más cordobés)

y po-pular, comprobando que el pu-eblo-pú-blico no le hace ni el más pu-ñetero de los casos y que, a pesar de los meritorios esfuerzos de los leales a sus talentos,

(especialmente los del D.T.E.)

las masas po-puleras, en vez de hacer cola durante una noche entera para ver su pieza y sus barrenderos, lo hacen para que les rasquen los tripas

(nunca las meninjes, siempre ajenas al tejemaneje)

la rabia y el ruido, no del barrendero sino del berreador de turno y para ponerse cachodos con las oscilaciones sinusoidales de su culo. O, en todo caso, metidos a melodías memas, a disfrutar con el último musical de los gringos.

Y, repuestos a músicas, resulta que uno se divierte,

(como dice el propio Miguel, a ciertas edades

((y la de uno ya rebasa la del otro))

es bueno divertirse)

con el repiqueteo de las cacofonías. Porque también resulta que en este reseña apenas si se enseña nada sobre el polifónico «Pontifical». Como ya se dijo, se deja tal enseñanza a los expertos que pueblan la publicación reseñada. Pasa como con «La cantante calva» en donde no aparece cantaora ni pelada ni peluda. Porque, a lo mejor, por medio de un Miguel interpuesto esta reseña de lo que verdaramente trata es de un caso similar,

(el de quien sólo pretede arrimar el ascua a su sardina,

((reducida, la pobre, a texto para uso de los sesudos, pasto de ratones de biblioteca en vez de puta pauta para los pataleantes del tablado))

tan menospreciada como la jemelar

((siempre respetando uno las distancias entre su jigantez y la enanez de uno))

del insijne jenio pontificadero)

¿Se adivina quién es ese uno al que se refiere uno? Y uno pide perdón por la rematada remetadura de la pata de uno en el plato de los teoreteros.

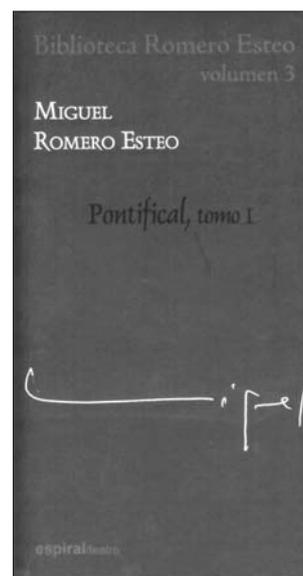
Y es llegado el momento

(muy propio de la proximidad de la **OTRA**

((ÉSA para la que, únicamente, se emborronan los folios))

y del silencio restante al que se se refirió cierto príncipe a punto de palmarla)

de que uno se calle. ■



Una silla, tres euros

de Miguel Signes

Domingo Miras

Una silla, tres euros

de
Miguel Signes

Colección
Premio
Ricardo López Aranda 2005

Edita
Ayuntamiento de Santander

No sé si no será demasiado caro: ¿tres euros por sentarse un rato en una silla, a ver pasar una manifestación? ¿Una manifestación contra la guerra? ¿Una manifestación contra Zapatero? ¡Ah, quién sabe! La cosa no es tan sencilla, ni mucho menos. La cuestión de la silla y la manifestación es bastante compleja. Miguel Signes, tras aquella remota época de dramaturgo realista en que *Antonio Ramos 1963* le tributó la gloria del María Guerrero, ha evolucionado y ahora gusta de escribir sobre temas conceptuales y abstractos, por no decir existenciales y filosóficos. Bajo su aparente sencillez personal hay un espíritu inquieto, por no decir complicado, siempre en busca de ocurrencias en las que pensar él y hacer que piensen los demás. En las reuniones de la Junta Directiva de la **Asociación de Autores de Teatro** lanza continuamente ideas que se trae preparadas desde su residencia de Salamanca y obliga a sus compañeros a un permanente estado de alerta para recibir y asimilar el bombardeo de sus sugerencias. Y, por añadidura, se queda voluntariamente con la mayor parte de los encargos y del trabajo para la preparación de esta revista. Yo me pregunto si un hombre tan activo no tendrá agazapado en su interior un oculto amante del reposo dispuesto a pagar tres euros por el alquiler de una silla en la que sentarse apaciblemente para presenciar el desfile de la vida.

En una esquina, dos personajes hablan. Dos tipos cualquiera, dos hombres de la calle. No se conocen, no se han visto nunca, ni tampoco tienen nada que decirse. Son dos individuos surgidos de la nada y reunidos por el azar. Se llaman Ricardo y Andrés, y podrían tal vez llamarse Vladimiro y Estragón aunque, a diferencia de las criaturas de Beckett, no comparten el camino de la vida, sino que sus respectivos caminos se han cruzado en una esquina cualquiera de un recinto urbano. Son, pues, dos solitarios, y Signes los ha reunido como si mezclase dos líquidos en una probeta, para estudiar su reacción. Reacción negativa: los dos siguen estando solos.

Uno de ellos, Ricardo, está de pie en la acera, parado, quieto, mirando al vacío; llega Andrés y se para junto a él. Ambos permanecen estáticos, mudos, contemplando la nada. A Ricardo le extraña que Andrés esté allí sin hacer nada (aunque él está lo mismo) y le pregunta:

RICARDO: (*Tarda en preguntar.*) ¿Qué haces?

ANDRÉS: Nada. Te he visto aquí y pensé que...

RICARDO: Estoy esperando.

ANDRÉS: (*Después de mirar a un lado y otro de la supuesta calle.*) Pensé que...

RICARDO: No te molestes.

El lector ha advertido desde el principio que ambos personajes, de quienes en la acotación preliminar se ha dicho que son de mediana edad, se tutean de entrada con la mayor confianza, como si se conocieran de toda la vida, aunque no se han visto nunca. Las ceremonias sociales que establecen el tratamiento como medida de cortesía distanciadora han desaparecido; es una primera pista de que nos hallamos ante unos entes elementales y primarios, despojados de lo accesorio y reducidos a su pura esencia de seres humanos sin más, sin relaciones ni ocupaciones aparentes, sin más interés que ver pasar una manifestación.

Son dos espectadores potenciales de un fenómeno social que no les atañe, que creen haber visto antes y que desean ver de nuevo para corroborar la exactitud de sus impresiones. O sea, que son dos científicos. Sumamente modestos, eso sí, pero dos científicos empíricos que procuran confirmar sus experiencias. O, tal vez, dos simples espectadores. Quizá los científicos son simples espectadores.

El diálogo entre ambos es difícil, brusco, inconexo, humorístico con frecuencia; ese diálogo acaba por hacernos saber que Ricardo ha visto una manifestación de alborotadores, mientras que Andrés ha visto una especie de procesión del silencio. Aquí hay materia para la discusión estéril, una discusión que paradójicamente es un pri-

mer lazo de unión entre ambos. Una misma manifestación ha sido vista de dos maneras contradictorias, o tal vez han visto dos manifestaciones distintas y ellos no lo saben, o no ha habido manifestación alguna y los dos han visto visiones, vaya usted a saber. Todos estamos ante el mundo, y el mundo es distinto para cada uno de nosotros.

Estos dos individuos están a cuerpo limpio en un espacio urbano pensando en una manifestación como podrían estar en una pradera pensando en una manada de bisontes: ¿han pasado por aquí? ¿No han pasado? ¿Iban tranquilos? ¿Iban furiosos? Están ahí porque sí, como dicen los filósofos que estamos nosotros en el mundo, porque sí. Nos han echado de aquí por las buenas, y tratamos de saber qué es lo que estamos viendo o, si somos más elementales, aseguramos con petulancia que sabemos perfectamente lo que hemos visto. Es lo que hacen Ricardo y Andrés, que, sosteniendo cada uno su respectiva «verdad», se enredan en una polémica insoluble. Y lo hacen en tono agrio, casi agresivo:

ANDRÉS: *(Tras una larga pausa.)* ¿Te das cuenta? Vemos cosas diferentes, no coincidimos ni tanto así. *(Junta los dedos pulgar e índice de la mano izquierda en un movimiento que, sin serlo, a Ricardo le parece afeminado.)* Tú ves muchos y yo pocos, tú que alborotaban y yo que iban callados. ¿Para qué hablamos?

RICARDO: Eres un tipo raro.

ANDRÉS: ¿Me ves raro?

RICARDO: ¿No serás maricón?

ANDRÉS: ¿Yo maricón? ¿Te parezco maricón? ¿Los maricones son raros? No lo creo.

Está visto que esta gente no va a llegar a ninguna parte. Afortunadamente llega la autoridad y ella, tan conciliadora siempre, lo arreglará todo:

1 POLICÍA: Circulen, por favor. Aquí no pueden estar.

RICARDO: ¿Por qué?

1 POLICÍA: Porque no pueden, así de sencillo. Venga.

ANDRÉS: Dígame por qué.

1 POLICÍA: No tengo que darle explicaciones. *(A Ricardo.)* Y usted también.

Ya pueden estar de acuerdo por lo menos en algo, tras una agresión tan estúpida y ofensiva por parte del poder. Pero he

aquí que llega un segundo policía cuyo trabajo no es directamente represivo sino técnico, lo que permite diluir la tensión mediante recíprocas explicaciones que se cruzan en todos sentidos y desembocan en la anterior discusión entre ambos protagonistas sobre si la manifestación era violenta o pacífica. La eterna discusión de los eternos litigantes. Es evidente que lo que no resuelvan ellos mismos, la autoridad no se lo va a resolver.

Una mujer de cierta edad, enlutada, silenciosa y que ofrece el descanso podría ser la muerte. Las sillas como instrumento de reposo son rechazadas por ambos antagonistas:

RICARDO: Gracias, no me voy a sentar.

ANDRÉS: Muy amable, no. Tampoco yo.

Mucho me temo que todos acabaremos por sentarnos. Aunque también podría ser que esas sillas tuvieran la intención de subrayar nuestra condición de espectadores, nos sentamos para ver cómodamente la función, el gran teatro del mundo.

Tras una momentánea separación, Andrés retorna junto a Ricardo hecho un converso: ha visto de nuevo la manifestación y está de acuerdo con lo que decía Ricardo; pero he aquí que Ricardo también la ha vuelto a ver y se ha convertido a su vez: ahora la encuentra como antes decía el otro. Siguen en desacuerdo, pero con los papeles invertidos. Y, además, se van aclarando: la manifestación de uno es de inmigrantes sin papeles que piden ser legalizados; la del otro es una turba de fachas armados de porras, palos y símbolos neonazis berreando consignas xenófobas. También se aclara meridianamente la condición de la señora de las sillas: aquí, nadie se sienta sin pagar. ¡Una silla, tres euros! Se trata de un servicio público con su correspondiente tasa, el Ayuntamiento ha dado a la señora una concesión de derechos sobre la vía pública, igual que las terrazas de los bares, solo que estas sillas son para ver manifestaciones. O sea, que vinimos al mundo para ver la procesión de los días hasta que salgamos de él y, entre tanto, unos vemos una cosa y otros otra y, además, unos contemplamos el espectáculo de pie y otros sentados, aunque esa comodidad no es gratuita, hay que pagar los tres euros por la silla. Tal vez el estar sentado modifique el espectáculo



que se disfruta, casi aseguraría que lo mejora, pero no lo comprueban a pesar de su curiosidad, puesto que renuncian a las sillas. No se sientan por no pagar, pues cuando las creyeron gratuitas bien que se sentaron. Está claro que ambos ignoran el aforismo que dice: *La vida es buena, pero es cara. Hay otra que es menos cara, pero ya no es tan buena*. Lo ignoran, pero no andan demasiado lejos, pues empiezan a sospechar que puede no ser seguro el testimonio de su vista, que hay circunstancias que pueden modificar lo que están viendo, tal como medita Andrés: *... ¿es el aspecto que tenemos lo que nos hace ver las cosas de un modo, o es lo que vemos lo que nos hace tener el aspecto que tenemos?*

Cuando empiezan a entenderse y están llegando al terreno de las confidencias personales, aparecen unos cómicos y lo estropean todo como siempre, con su manía de dar lecciones. Estos escenifican *temas candentes de la sociedad de mercado*. Y, además, declaran que *los autores de textos tienen tendencia a dar soluciones, y nosotros necesitamos textos generadores de sentido para que cada espectador se construya el suyo*. Los actores les aclaran a Ricardo y Andrés que lo suyo es la *doble mirada, la incomunicación, la homogeneización cultural, los contrarios ideológicos...*, en fin, que quieren montar en su teatro la discusión de ambos sobre las manifestaciones, o sea, *Una silla, tres euros*, y he aquí de nuevo al teatro metido en el teatro. Los actores les encarnarán a ellos, con lo que los dos protagonistas se desdoblaron en sí mismos y en su propia representación, y ade-

más serán espectadores de la función. Una función en que Ricardo es un cardenal de la Santa Madre Iglesia y Andrés un ayatolá del islam más integrista y radical. Con estas dos personalidades, es indudable que lo que vean les parecerá distinto e incluso opuesto (¿o, tal vez, idéntico?). La discusión se reproduce, ahora entre los actores caracterizados, y no complace a aquellos a quienes representan: la sociedad no se reconoce a sí misma en la escena. El desencuentro entre el teatro y el público acaba en una agria discusión, amenazas y... ¿algo más? La última escena entre Ricardo y su esposa es ambigua, inquietante. A regañadientes, Ricardo confiesa que hubo golpes, que fueron a un psicólogo que les habló del maniqueísmo, que se separaron de los actores... y que *Andrés, angustiado por lo que había visto, se puso todavía más pesado y... mira por donde, al final, sin comerlo ni beberlo, su preocupación se lo ha llevado por delante*. Así que no somos simples espectadores pasivos. La muerte ha puesto el punto final a esta obra extraña, ambiciosa y culta sobre la radical orfandad de los seres humanos, su incapacidad para salir de sí mismos, su irresponsabilidad y su desamparo, a pesar de la inútil jactancia con que se aferran a lo que creen haber visto o lo que creen saber. Habitantes de la nada, desde la eternidad del pasado, atisban una chispa de luz para de nuevo ingresar en la nada durante la eternidad del futuro. Y en ese insignificante intervalo colocan su amor propio, sus intereses, sus pasiones. Hasta su teatro, para reconocerse a sí mismos con decepción y desesperanza. ■

Visita nuestra web

www.aat.es

Paisaje de lluvia con fantasmas. La tarde del séptimo día

de Jesús Carazo

Teatro para disfrutar es este volumen de Jesús Carazo. Teatro para dejarte llevar por la acción, por las historias que encadenan las cuatro hermanas protagonistas de *Paisaje de lluvia con fantasmas*; o por el humor y la ironía clarificadora de *La tarde del séptimo día*. Teatro refrescante; brisa norteña que abre el libro y lo acompaña hasta el final.

Estamos en un chalé a orillas del cantábrico, lugar de veraneo familiar de cuatro hermanas que ahora, alrededor de los cuarenta, recuerdan con emoción su juventud en esa casa mientras se despiden de ella para cambiarla por cien millones. Este paisaje norteño con sus fantasmas y sus pobladoras humanas se convierte en escenario de teatro cuando estos personajes tienen que tomar esta importante decisión en el poco tiempo que abarca un anochecer y su mañana siguiente. De la misma forma que el matrimonio protagonista de otro excelente texto del mismo autor, *Extraña madrugada en nuestra casa*, es en este momento de la noche, difuso y mágico, en el que se puede vislumbrar la verdad o en el que, al menos, a través de la palabra, podemos construir nuestra realidad.

El *Paisaje de lluvia con fantasmas* nos hace sospechar que, detrás de la bruma, se esconde otra realidad que hay que desentrañar y que constituye la verdadera identidad que estas cuatro hermanas necesitan para restaurar el equilibrio de sus vidas. Los fantasmas van asomándose al diálogo dramático con las historias que se cuentan las unas a las otras, y que están destinadas a reconstruir su pasado y a reconocerse a sí mismas.

Pero los recuerdos tienen vida propia y traicionan. Los fantasmas se presentan —Marga lo sabe durante todo el tiempo que están en el chalé—, se resisten a desaparecer bajo los escombros de la casa y se rebelan descubriendo secretos y replan-

teando la historia de la vida de esta familia. Esto es lo que ocurre cuando averiguan el adulterio de su madre a través de unas cartas escondidas en el desván.

Historias dentro de otras historias, tan reales o irreales como los fantasmas con los que estas hermanas pasan la noche. El límite entre la realidad y la ficción se difumina como la llovizna que oculta el paisaje cantábrico. Por eso podemos jugar con la verdad de la «teoría» de Marga sobre la «misteriosa» desaparición de su hermano; o la de Verónica sobre las circunstancias que rodearon el adulterio de su madre; o la de Ángela sobre el origen biológico de Alicia.

La creatividad, el arte, también son protagonistas de esta obra y de la siguiente. Marga y Alicia están unidas por la literatura: a la primera le gusta «la literatura con mayúsculas, la literatura de verdad»; pero la segunda consigue ingresos extra escribiendo sorprendentes novelas policíacas porque, como ella dice, «¡es lo único que realmente me divierte!». Me apunto a esta visión de la literatura como diversión, como un ejercicio de imaginación recomendable para la supervivencia. Igualmente, en *La tarde del séptimo día*, el adolescente Elías y su madre inventan historias sobre el fantástico futuro que le espera al chico cuando se convierta en un famoso actor; historias que recoge la madre de su gran afición por el cine; para ella, «lo importante es que sean buenas películas, de esas que te agarran de la nariz y te meten en la pantalla; de esas que, cuando se enciende la luz, te dan la impresión de que has pasado dos horas en otro mundo...»; igual que las buenas obras de teatro.

La tarde del séptimo día es el momento del merecido descanso. A Elías lo han pre-jubilado, pero en lugar de disfrutar de su larga tarde de domingo, piensa que su vida se ha acabado —si lo pensamos bien, las tar-

M.^a Pilar Jódar Peinado

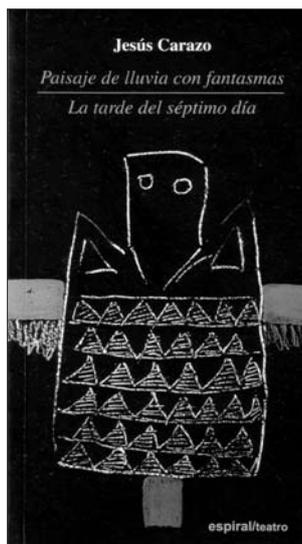
*Paisaje de lluvia
con fantasmas.
La tarde del séptimo día*

de
Jesús Carazo

Introducción
Virtudes Serrano
y Mariano de Paco

Colección
Espiral / Teatro

Editorial
Fundamentos



des de domingo tienen bastante de apocalíptico—. Ya no tiene que acudir al banco todos los días, como en los últimos treinta y pico años, y no encuentra nada en qué ocuparse. Parece que su vida laboral ha anulado su imaginación de la adolescencia y no ha sido capaz de fabricar nuevas ilusiones, de manera que la única solución que encuentra es recuperar su sueño de juventud e irse a Madrid de meritorio. Parece que la obra se dirige a la postrera reflexión de un hombre que, cercano a la muerte, contempla su vida retrospectivamente, pero de pronto nos encontramos con la ironía salvadora que nos ayuda a mirar distanciadamente nuestra vida en la sociedad moderna, cuando recibe la visita de la muerte y, sorprendentemente, consigue despacharla.

Elías tiene que enfrentarse a sí mismo utilizándonos a nosotros, espectadores,

como espejo. Nos habla desde el sillón de su casa, acompañado de la placa que le han regalado sus compañeros de trabajo, y nos hace cómplices de la dramatización de su conciencia. Vemos, así, al Elías Joven interpretando pésimamente el conocido monólogo de Segismundo, mientras es interrumpido continuamente por el hermano Ignacio, director de la compañía de teatro —que tampoco ha sido tocado por la gracia del teatro—. Elías Joven quiere convertirse en un afamado actor, para lo cual quiere irse a Madrid, aunque se encuentra con la oposición de su padre, que quiere que se dedique al banco, como él, porque el mundo del teatro..., ya se sabe: «¡Tú no sabes la gentuza que hay en los teatros! Fíjate cómo serán que, antes, a los actores ni siquiera los enterraban en lugar sagrado». ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>



El teatro también se lee

EL TEATRO EN EL LIBRO

Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez

Alcalde de Morille

El teatro se puede y se debe leer. Hablo, por supuesto, de esa lectura íntima, maravillosamente solitaria, apenas musitada con los labios y que recrea, en el escenario mágico y mental de cada uno, personajes, ambientes, situaciones, según nuestras preferencias o arbitrariedades. El teatro leído nos convierte en directores de escena, con tantas atribuciones a la hora de repartir papeles que devenimos segundos autores, casi demiurgos, además de empresarios baratos y, por supuesto, espectadores complacidos de nuestro propio montaje.

¿En virtud de qué azar o designio decidimos que el Avaro de la comedia debe ser entrecano, con un forúnculo en la mejilla y algo paticojo, tan parecido, en suma, al tacaño de nuestro tío Alberto? ¿Qué nos mueve a otorgarle a doña Inés los rasgos de aquella antigua novia, bastante triste y simplona, pero muy guapa, que nos dejó de una noche para otra por un cantamañanas al que casualmente llamaban Juanito? Por muchos detalles que aporte Moratín, la sala de paso del *Sí de las niñas* le resulta a un alumno vestíbulo, a otro *hall*, que parecen sinónimos pero no son lo mismo, por sus connotaciones; y un tercero recrea el espacio, en su imaginario, a imagen del zaguán de la casa que los abuelos tenían en un pueblecito de la sierra madrileña, antes mesón para carreteros.

Es un viaje de ida y vuelta. La sobreactuación de Dany Day-Lewis como Hamlet en el National Theatre de Londres, hace ya muchos años, y la reinterpretación del vestuario con ropajes napoleónicos (esos abrigos de talle marcado, con los faldones muy amplios en vuelo) me dejaron una impresión tan vívida que no he podido apartarla en mis siguientes lecturas de la pieza de Shakespeare: me temo que el hijo del rey de Dinamarca será para mí siempre un tipo espigado, pariente, por cierto, de alguna tribu levantisca de Norteamérica, de facciones muy pronunciadas, convulso, que echa espumarajos por la boca a la vez que frases memorables (así lo veíamos en primera fila, al trasluz de los focos, con aquellas entradas que se saldaban en el último cuarto de hora a los estudiantes).

Diré más: hay piezas que alcanzan todo su sentido únicamente en la lectura privada, que parecen, de hecho, con-

cebidas para ser leídas, pues puestas sobre las tablas pierden buena parte de su excelencia. Bastará que me refiera a las acotaciones, cuando trascienden su condición de meros apuntes (si es que alguna vez se reducen a eso) para constituirse en meollo, voces tan sustantivas como las de los demás personajes. No veo la forma de representar en un escenario las acotaciones plenas de chicha que Fernando Arrabal, entre otros muchos, prodiga en sus obras, por ejemplo en *El cementerio de automóviles*. Es más, la compleja y desatada verborrea de los monólogos de *El arquitecto* y *el emperador de Asiria*, de tan difícil puesta en escena aunque solo sea por una cuestión de memoria, con sus chorros líricos y aluvión de ensueños, nos advierte de la necesidad de una recepción plural de los textos y de las precauciones cuando juzgamos ramplonamente su género: no basta con asistir a la representación de una obra, es preciso leerla (y a la inversa); un texto puede ser, a la vez, teatro y novela, como nos recuerda *La Celestina*, quizá además ensayo y, desde luego, poesía; y lo que se tercie.

Otra cosa, aunque de indudable valor divulgativo y pedagógico, es la lectura del teatro en voz alta, ejecutada por varios lectores para un auditorio. Que los modernos me perdonen, pero siempre me ha parecido esta práctica un sucedáneo, un quiero y no puedo, un teatro minusválido, porque sujeta el vuelo creativo a la pobre materia de las hojas de un libro o de unos folios que se colocan sobre una mesa, bajo la luz de unos flexos, a esas páginas que, en los montajes audaces, se pasean por un escenario llevando prendidos, como por una cadena, a profesores y otros voluntaristas promotores del teatro, de esfuerzo ímprobo, que declaman, gesticulan y actúan con un lastre insalvable.

Luzán tenía razón, aunque solo fuera a medias: el teatro es una ilusión, una quimera, y hay que guardar las formas para preservar esta segunda vida. No importan tanto las limitaciones (el rigor de la economía, que ha reducido tantas obras al ejercicio de un único actor asumiendo todas las voces, en un escenario a menudo vacío) mientras nos quede el refugio del libro para recrear de nuevo, con cada una de nuestras lecturas, el mundo erigido por el primer dramaturgo. ■

Bienvenido

María Jesús Bajo Martínez

Hace ocho años ya, en el año 2000, la **Asociación de Autores de Teatro** inició una nueva aventura, incierta y arriesgada, la organización de un **Salón del Libro Teatral**. La peculiaridad que aporta al panorama ferial este **Salón** no es otra que su propio contenido: libro y teatro. Binomio raro, no por incompatibilidad, sino más bien por una cuestión meramente mercantil. Cada vez resulta más difícil encontrar editoriales que se arriesguen a publicar textos relacionados con el teatro en sus diferentes aspectos. El principal objetivo de esta iniciativa era promocionar y difundir la edición de textos dedicados a las artes escénicas, y más concretamente los textos teatrales. El **Salón**, además de acoger a las editoriales especializadas del país, tanto públicas como privadas, ha promovido otras muchas actividades que se han convertido no solo en un clásico del **Salón**, sino en una cita anual.

Desde los inicios del **Salón del Libro Teatral**, la **Asociación de Autores de Teatro** prestó a este una atención primordial, dedicando a su organización una parte importante de su presupuesto y de su esfuerzo. Tradicionalmente se ha venido celebrando en Madrid, los tres primeros años en la Casa de América, y posteriormente, y hasta el pasado año, en el Círculo de Bellas Artes.

Pero la VIII edición abre una nueva perspectiva, largamente acariciada por sus organizadores, llevar el **Salón** a otras ciudades, a otras comunidades; así pues, se ha empezado por Andalucía. Lo cierto es que la **Asociación de Autores de Teatro** siempre ha sentido la necesidad de trasladar esta experiencia más allá de su ámbito inicial y de compartirla con el



mayor número de profesionales y aficionados, que con su aportación ayuden al crecimiento y la renovación de esta empresa común.

El **Salón del Libro Teatral** supone una posibilidad de información y divulgación, en primer lugar de la **Asociación de Autores de Teatro** y sus actividades —no suficientemente conocidas—, del panorama editorial y de las últimas novedades sobre el tema. También representa una aproximación al sector, especialmente a los siempre solitarios autores dramáticos. Pero la organización del **VIII Salón del Libro Teatral** en Sevilla supone muy especialmente el reconocimiento de los distintos sectores que componen el tejido teatral andaluz y un apoyo para estos, que continúan luchando por mantener vivo ese eterno enfermo que es el teatro, y que cuenta con alrededor de doscientas

compañías profesionales repartidas por ciudades y pueblos de toda la geografía andaluza, que tiene más de cien autores en activo y en constante producción, que posee actores y directores de escena de reconocido prestigio, así como escenógrafos, figurinistas, y un largo etcétera en todos los campos que forman el mundo de la escena.

Pero si por algo se caracteriza el **Salón del Libro Teatral** es por ser un lugar de intercambio y de conocimiento, y muy especialmente de encuentro. En él se da cita el teatro de diferentes países y de diferentes lenguas, se encuentran las personas, los compañeros de proyectos, se encuentra... hasta el libro que se estaba buscando. Y todo ello entorno a ese manual compendio de saberes, al libro práctico sobre la escena, y a ese texto dramático vilipendiado y maltratado, que también se lee. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

