

## DO ESPACIO ESCÉNICO Ó ESPACIO ACTIVO E Ó ESPACIO INTERACTIVO

---

*Javier Navarro de Zuwillaga*  
Universidad Complutense  
de Madrid

A escenografía teatral viviu diversos momentos ó longo da súa historia en relación co texto teatral. Desde non ser máis ca un mero decorado ou fondo para a acción, a ser un espacio actuante no que se desenvolve o drama ou a acción, poderíanse considerar diversos graos de relación. Veremos que actualmente transcende estes límites.

Podemos contemplar, polo tanto, moi diversas maneiras de facer teatro e de facer escenografía. O certo é que esta é unha parte importante da representación. ¿Cales son estas maneiras?

Temos que comezar por ter en conta o lugar da representación. Non é o mesmo un teatro á italiana ca unha sala alternativa, nin os teatros romanos de Mérida ou Sagunto ca escenarios montados ó aire libre en prazas ou parques. En definitiva, o espacio ou contorno arquitectónico no que o espectáculo vai ter lugar conforma xa, en canto que o condiciona, o seu resultado.

Por outra parte, a relación entre o espacio do público e o espacio escénico,

entre actores e espectadores, mediatizada ata certo punto polo espacio ou contorno arquitectónico, é tamén determinante.

Hai, polo tanto, dúas dialécticas diferentes. Por un lado a que se establece entre o texto e a imaxe, e por outro a que se dá entre o espacio previo (frecuentemente un teatro, pero non necesariamente) e o espacio da representación. A segunda ten como consecuencias inmediatas a relación entre o escenario e a sala ou entre o espacio escénico e o espacio do público, así como a relación entre o actor e o espacio escénico.

As dúas van sempre xuntas (sacando os espectáculos de mimo, nos que non hai texto), aínda que pode primar unha delas, segundo os casos. En ambas dialécticas xogan un papel primordial tanto o actor como a luz.

Parece que estas foron definitorias no teatro do século pasado e tiveron que convivir en moi diversas manifestacións con diversos graos de relación entre os seus termos. Un predominio da imaxe

\* Profesor Titular de Debuxo.

sobre o texto, así como unha menor diferenciación e un maior achegamento entre os dous espacios adquiriron pouco a pouco maior forza durante o século anterior, especialmente na súa segunda metade (*Grotowski, Living Theatre, La Cuadra*, por citar algúns exemplos). Para entender mellor ambas dialécticas, así como unha terceira, que é a que se establece entre elas, imos ver varias opinións de creadores teatrais que corren ó longo do século XX e chegan ata os nosos días, o cal nos permitirá ve-la súa evolución.

\* \* \*

A palabra —primeiro en verso, despois en prosa— foi a medida do tempo teatral durante séculos. Pero non só do tempo, tamén, como non podía ser doutro xeito, do espacio dramático. Victor Hugo dicía: “El verso es la forma óptica del pensamiento. He aquí la razón de su adecuación a la perspectiva escénica”<sup>1</sup>. A escenografía, o decorado, veñen expresados, descritos con palabras nos textos dramáticos.

Pero no século XX iniciouse un proceso de “desverbalización” do teatro que tivo como máximo expoñente a Antonin Artaud, pero que fora previamente postulado polos futuristas e os constructivistas. Creo eu que as dúas guerras mundiais tiveron moito que ver co auxe da

acción e o retroceso da palabra na primeira metade do século XX.

Moholy-Nagy fai un relato moi interesante do inicio deste proceso:

[...] los futuristas, expresionistas, dadaístas y Mertz han llegado a descubrir que las relaciones fonéticas de palabras poseen mucha mayor importancia que los restantes medios de creación literarios, y que el aspecto lógico del pensamiento no es, con mucho, el elemento esencial del quehacer literario. Al igual que en la pintura figurativa, en la que lo esencial no son los objetos representados sino la relación entre los distintos colores, en la literatura deben pasar a primer término los efectos producidos por los sonidos de las palabras, en lugar de las relaciones lógicas entre las ideas. Basándose en este principio, algunos escritores han transformado las relaciones entre palabras en simples relaciones fonéticas, lo que equivale a sustituir la palabra por vocales y consonantes sin ninguna ligazón lógica<sup>2</sup>.

Artaud, non moi arredado destas consideracións, ía máis alá e precisaba máis en relación co teatro:

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje no pode definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del espacio hablado. Y

1 V. Hugo, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1971, p. 72.

2 L. Moholy-Nagy, “Teatro, circo, variedades (1924)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, p. 161.

el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras, hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopéyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles<sup>3</sup>.

Podemos reconocer perfectamente as pegadas de Artaud en gran parte do teatro que vimos na segunda metade do século XX, aínda que moito do que se fai hoxe en día vive de costas a estes sinais.

Palabra, espacio e acción están no teatro nunha relación moi estreita.

Denis Bablet formulou en 1961 unha definición de “espacio teatral” nos seguintes termos:

es el lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, contada o bailada, representada por unos hombres ante

otros hombres. Es un lugar de representación, pero también de reunión de actores, de un público, creación de una comunidad de actores y de espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado, un tiempo en el cual cada uno va a participar de diferente modo. Es un lugar de intercambio.

Pouco máis de dez anos despois, tivo que matizar:

Dicha definición me parece justa, exceptuando dos aspectos. Insiste demasiado en el concepto de “representación”, mientras que existen formas de expresión teatral (el *happening*, por ejemplo) que no ofrecen ningún carácter representativo. Es la noción de “acción teatral” o de “acontecimiento teatral” la que debe prevalecer sobre las demás, al cumplir frecuentemente dicha acción o acontecimiento —aunque no de modo obligatorio— una función de representación<sup>4</sup>.

Bablet detectara o retroceso experimentado pola palabra no teatro dos anos sesenta e setenta do século XX, proceso analizado certamente por Franco Quadri nun excelente artigo no que di: “O teatro dos anos sesenta aprópíase da acción e pona en primeiro termo”. E tamén: “No principio era a palabra: pero segundo a busca de tal verdade se fai máis urxente, o teatro rexeita a palabra e mergúllase, confrontándose coas orixes, na difícil reconquista dunha dimensión espacial”<sup>5</sup>. Primeiro o *Living Theatre* de

3 A. Artaud, “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto (1932)”, en J. A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 2000, p. 199.

4 D. Bablet, “Para un método de análisis del espacio teatral”, *ADE Teatro*, 86, pp. 17-18. Este artigo fora publicado en *Travail Teatral*, 6 (xaneiro-marzo, 1972).

5 F. Quadri, “La deverbizzazione del teatro”, *Lotus international*, 17, decembro de 1977, pp. 110-129.

Nova York con Julian Beck e Judith Malina á fronte, e o *Teatro Laboratorio* dirixido por Grotowski, despois o *Bread & Puppet Theatre*, tamén de Nova York, e o *TDR* e o *Performance Group* de Richard Schechner. Tamén Víctor García, Luca Ronconi, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, a compañía húngara *Squat* e, finalmente, Meredith Monk e Richard Foreman. Todos eles contribuíron neste proceso, o que non supuxo en tódolos casos a eliminación da palabra: nalgúns desaparece ou escasea pero noutros está moi presente, malia que xa non co carácter representativo ou interpretativo tradicional.

Quizais sexan os axiomas de Richard Schechner os que mellor exemplifican este proceso:

1. el evento teatral es un conjunto de hechos que interactúan entre sí; 2. todo el espacio está dedicado a la representación, todo el espacio está dedicado al público; 3. el acontecimiento teatral puede tener lugar tanto en un espacio totalmente transformado, como en un espacio “dejado tal y como se ha encontrado”; 4. el punto focal es dúctil y variable; 5. cada elemento de la representación habla su propio lenguaje; 6. el texto no es necesariamente el punto de partida o el propósito de la representación; y podría incluso no existir<sup>6</sup>.

Podemos segui-lo rastro, ou máis ben as consecuencias deste proceso en España ata os nosos días, como veremos máis adiante.



En *Quarry*, de Meredith Monk, estreada en 1976. [...] utilízase o espaciao doutro xeito.

Se a palabra retrocede e deixa de medir espaciao e tempo, estes adquiren outra relevancia, pónñense ó mesmo nivel ca aquela, mídense pola acción mesma e por outro tipo de sons. O espaciao xa non ten por qué ser un teatro: fanse os espectáculos en fábricas, en igrexas, en galerías de arte, nunha tenda, en aparcamentos, na rúa, nun parque, no campo... incluso se empregan espaciaos distintos para as diferentes partes do espectáculo: *Vessel*, de Meredith Monk, represéntase no seu faiado, no Garaxe de Schechner e nun aparcadoiro (Nova York, 1971). E se o espectáculo se realiza nun teatro, utilízase o espaciao doutro xeito.

Naturalmente, esta maneira de facer teatro conviviu e segue convivindo con outra que ten as súas raíces no Século das Luces, na orixe da burguesía, que foi escola de costumes, inventou o naturalismo e o realismo, rompeu coa perspectiva escénica, coa escenografía

6 R. Schechner, “Axioms for environmental theatre”, *TDR (The Drama Review)*, 3, New York, 1968.

pintada e concibiu o escenario como un espacio tridimensional e de quen Adolphe Appia é o seu máximo factor. Quizais o que mellor resume a teoría do espacio escénico de Appia sexa esta frase súa: “La ilusión escénica es la presencia viviente del actor”<sup>7</sup>. Appia creou o concepto de espacio escénico (aínda que nunca o chamou así) como espacio tridimensional en relación co corpo do actor e en oposición ó decorado pintado que imperaba nos escenarios a finais do século XIX e principios do XX. Con esta formulación Appia pretendía un certo simbolismo en escena e unha creación de atmosferas máis que de lugares concretos, pero esta proposta foi adulterada polo naturalismo, ó que lle viña ó papo para reproducir en escena a realidade das cousas.

Este é o tipo de teatro que dominou os escenarios ó longo do século XX e que aínda os domina nestes primeiros anos do XXI, unhas veces máis realista, outras máis suxestivo. É o tipo de teatro que máis se fixo e se segue a facer, non só nos teatros comerciais senón tamén nos Teatros ou Centros Dramáticos Nacionais dos países europeos e nos teatros de América, tanto do Norte como do Sur. Soamente nos festivais, e puntualmente nalgún teatro, incluso subvencionado nalgúns casos, se presentaron espectáculos que poderíamos chamar “desverbalizados”. Este tipo de teatro, o “desverbalizado”, foxe do naturalismo, da representación, do espacio convencional, mentres que o “teatro verbalizado” (por

non chamalo naturalista, o que daría lugar a confusión e, desde logo, a controversia) adoptou en ocasións algúns dos achados daquel, coma a integración dos cambios de escena no ritmo do espectáculo ou algunhas solucións espaciais: coma na estrea mundial de *El Público*, de Lorca, no Centro Dramático Nacional de Madrid, con escenografía ou espacio escénico de Fabiá Puigserver e dirección de Lluís Pasqual (1987), no que se utilizaba a platea como escenario; ou na montaxe de Calisto Bieito de *La vida es sueño*, de Calderón, Teatro de la Comedia, Madrid (2000), na que, á parte do concepto espacial do escenario como “espacio baleiro” con só uns poucos elementos (a cadeira-trono, o espello), se verbalizaba o texto en ocasións de forma menos representativa ou imitativa; ou na montaxe de *Pelo de Tormenta*, de Nieva, tamén no Centro Dramático Nacional de Madrid, con escenografía ou espacio escénico de José Hernández e dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente (1997), na que se utilizaba o espacio do teatro de forma semellante á montaxe citada de *El Público*.

Pero o naturalismo no teatro aínda rabexa. Así:

El Teatre Nacional de Catalunya en su primera temporada presentó *La gaviota* de Chejov exhibiendo en escena un lago de cincuenta mil litros de agua y un bosque de abedules corpóreos de tamaño natural. Ante este prepotente despliegue de medios, uno no puede olvidar el teatro oriental donde, para evitar el realismo truculento del agua

7 Adolphe Appia, “Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904)”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 61.

sobre la escena, han mantenido durante siglos la funcionalidad poética moviendo hábilmente unos metros de seda; paradójicamente esta simplicidad simbólica nos acerca con mayor veracidad a la inmensidad del océano Pacífico<sup>8</sup>.

\* \* \*

Os afáns de Appia cristalizan moitos anos despois nunhas reflexións de Giorgio Strehler, director do Teatro Piccolo de Milán nunha carta que lle dirixe ó seu colaborador, o escenógrafo Luciano Damiani, con quen realizou un gran número de montaxes. Naturalmente, o director italiano non está soamente influído por Appia, como veremos. Escribe Strehler:

Querido Luciano:

Recuerdo los decorados de *Galileo* tal como tomaron cuerpo la noche pasada [...]

Habíamos partido en Venecia de ese “estudio de fuerzas” de Leonardo da Vinci que yo había tomado por “emblema” para la escenografía de Galileo (por su espíritu más que por su forma), nos detuvimos en el momento en que la estructura escénica debía empezar a “contener” cosas. Objetos usuales, sillas, mesas, pizarras negras, instrumentos científicos, vasos, vino y otras cosas para indicar sin posible ambigüedad, de forma poética, ese lugar escénico particular: el gabinete de trabajo de Galileo.

Vuelvo a ver esos lugares: el espacio delante de la Iglesia, Florencia, la

antecámara de los Médici, etc. La extraordinaria estructura escénica, sugerida con tanta exactitud por ese pequeño dibujo leonardesco, ese armazón, que es a la vez “iglesia” y “lugar científico”, ese espacio sereno, claro y tranquilo —un espacio como Brecht habría querido— debía entonces servir a los actores y al público. Pues es evidente que la primera cualidad de un decorado es su facultad de uso, la variedad de los usos que se pueden hacer de él, su capacidad para sugerir acciones, movimientos y sobre todo de montaje. La escenografía tiene un carácter específico que casi nunca se pone de manifiesto. No es solamente —tú lo sabes bien— un “hecho estético”, visual. Es un medio —uno de los más excitantes, de los más determinantes— del que disponen o deberían disponer los actores, y con ellos el director de escena. Hay una correspondencia perpetua entre el decorado (objeto y espacio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). Uno sugiere algo al otro, el segundo utiliza y define al primero. Es evidente, Luciano, que nunca hemos llegado a hacer este trabajo como queríamos. Pues el decorado sólo puede nacer *al mismo tiempo* que la acción dramática, durante los ensayos, día tras día, modificado y modificante.

Esta cita de Strehler é moi interesante por varias razóns. Primeiro porque nos informa do método de traballo destes dous grandes creadores para realizar unha escenografía (o debuxo de Leonardo como punto de partida, no que está implícita a estrutura do espazo); segundo porque nos fala da relación entre o decorado e os actores, entre o decorado e a montaxe. En terceiro lugar porque nos conta cál sería a maneira

8 A. Boadella, *El rapto de Talía*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 62.

ideal de face-lo decorado (só pode nacer ó mesmo tempo cá acción dramática). Tamén porque nos deixa ver que Strehler e Damiani asumiron os conceptos brechtianos. Finalmente porque nos transmite un grande amor polo traballo que están realizando.

Máis adiante, Strehler especifica cá é o tipo de teatro que lle gusta (nada de maquinaria):

Dentro de algunos años ya no encontraremos a nadie que sepa pintar con técnicas variadas, a nadie que sepa construir paredes enormes y ligeras como velas, telas increíbles que se eleven en el espacio, a nadie que sepa tejer, coser, cortar, a nadie que haga zapatos y sombreros a mano, sabia y amorosamente. ¿Cómo pensar e imaginar ese “teatro humano” en una sociedad que galopa hacia la mecanización colectiva? [...] Para nosotros, a quienes nunca nos han gustado ni gustarán los triples escenarios que suben y bajan, los escenarios que oscilan y se inclinan (sin que nunca se vuelvan a utilizar), las salas que giran sobre sí mismas y demás, nosotros que creemos en un teatro claro y sencillo, *incluyendo* sus formulaciones técnicas (también ahí el viejo maestro Brecht es una autoridad, pues de él viene ese concepto de sencillez y de claridad y no de los escenógrafos que trabajaron con él), el futuro se anuncia cada vez más difícil.

Volve aparecer Brecht, pero tamén aparece Appia a través de Copeau nese gusto polo teatro sinxelo e humano afastado da maquinaria: “[...] la compañía

que Copeau dirigió hizo realidad muchas de las teorías de Appia [...]. El trabajo de Copeau —él lo dice— rechaza la máquina y la innovación que no tiene sino a complicar”<sup>9</sup>.

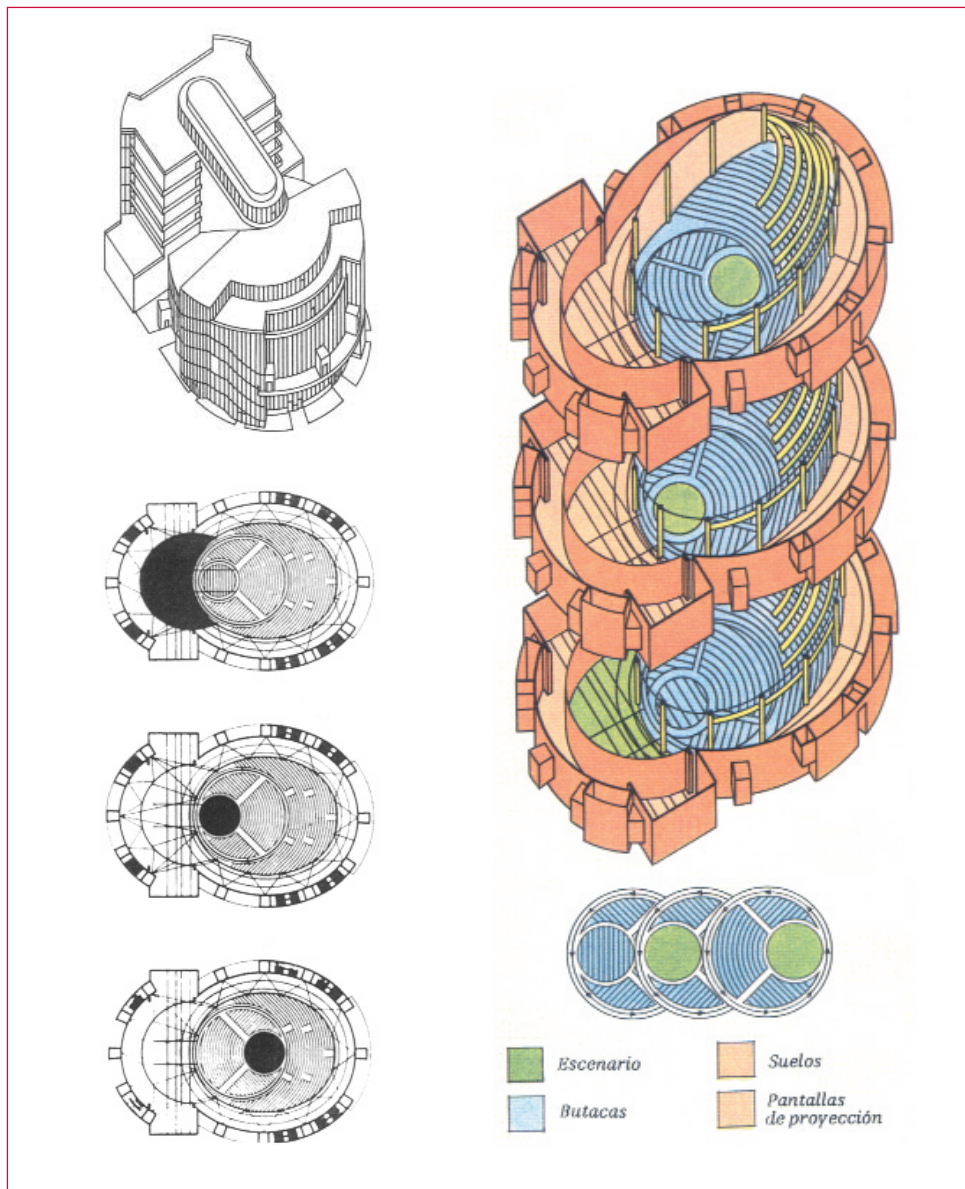
Continúa Strehler:

Pero volvamos a *Galileo*

La solución de los pequeños modelos de arquitectura, a escala reducida, de las secciones de arquitectura, como si fueran pequeños estudios científicos para planes de construcción, es la mejor, la más inteligible. En una obra que habla de ciencia es correcto que las indicaciones escenográficas sean “científicas”, bocetos, estudios de arquitectura en blanco y negro o en gris, blanco y negro. Los personajes son más grandes que los modelos de arquitectura, colocados como dibujos en los lugares necesarios. El Palacio de los Médicis en Florencia, por ejemplo, es el plano del propio palacio montado sobre ruedas y es empujado al escenario. Delante de ese palacio, sobre un banco más grande de lo normal, vienen a sentarse Galileo y su hija esperando al Gran Duque. Las proporciones son exactas. Todo esto nos deja una gran libertad, la que buscamos, para situar en el espacio esas “cosas”, como creemos necesario, durante los ensayos. Tal vez hemos llegado así a salvar incluso un poco de ese “teatro en movimiento”, progresivo. La escena del carnaval en medio de una perspectiva “a la italiana” de pequeñas casa pobres, en el centro, con esa *proporción invertida*, será, creo, racional y poéticamente hablando, luminosa<sup>10</sup>.

9 J. A. Hormigón (ed.), *op. cit.*, p. 27.

10 G. Strehler, “La escenografía. Carta a Luciano Damiani”, *ADE Teatro*, 86, xullo-setembro 2001, pp. 30-33.



Proxecto do Teatro Total de Gropius, 1927. Tomado da *Gran Arquitectura del Mundo*, dir. por John Julius Norwich, Editorial Hermann Blume, Madrid, 1981.



O recurso de sacar á escena un elemento escenográfico sobre rodas é moi antigo. Pollux<sup>11</sup> cóntanos que se usaba xa no teatro do período helenístico e Gropius pono no escenario frontal do seu Teatro Total (o que deseñou para Piscator en 1927) para facilita-lo cambio de escenario. Strehler e Damiani xogan aquí con dous temas que foran canónicos durante séculos no escenario teatral: a perspectiva á italiana e a proporción. A primeira utilízana como unha mera referencia histórica e a segunda (un banco máis grande do normal) como elemento visual de distanciamento.

Por outra parte, Strehler infórmanos —por se non o soubesemos— de que o teatro de Brecht, unha referencia máis ó alemán, é un teatro claro e sinxelo, incluíndo as súas formulacións técnicas. Das palabras de Strehler dedúcese unha grande admiración polo dramaturgo do teatro épico, así como un recoñecemento da súa mestría.

Precisamente Brecht, así como Piscator, fixeron formulacións decisivas no escenario teatral que modificaron tamén o concepto e a percepción do espacio escénico por parte do espectador. Piscator e Brecht coincidiron en moitas cousas: os dous fixeron teatro político, socialista para maior precisión (despois deste o único teatro político que existiu como tal foi o “teatro de guerrilla”, orixinado en América Latina, e as súas ramificacións polo resto do mundo). Piscator

chamouno directamente “teatro político” aínda que tamén empregou a denominación de “teatro épico”. Piscator cualificou de sátira épica a súa montaxe de *As aventuras do bo soldado Schweik*. Así, parece que o inventor do termo foi Piscator, aínda que Brecht se apropiou del e por este motivo tiveron un desgusto. Por outra parte, o primeiro era máis partidario da maquinaria escénica có segundo.

A primeira representación que tivo como único fundamento literario e estético o documento político foi *A pesar de todo*, unha creación colectiva sobre os momentos culminantes da historia humana, desde a rebelión dos espartanos ata a revolución rusa, na que se mostraba, en cadros instructivos, un esquema de todo o materialismo histórico. Foi dirixida en 1925 por Erwin Piscator na *Grosses Schauspielhaus* de Berlín, o mesmo escenario construído por Reinhardt para transmitirle ó público burgués o drama (clásico). En palabras de Piscator podemos ver os seus esquemas escénicos, a escenografía utilizada e a recepción do espectáculo por parte do público:

La representación se preparó colectivamente: los diferentes trabajos de autor, director, músico, escenógrafo y actor se confundían continuamente unos con otros. A la par que el texto se construía la escena y la música, y el manuscrito, a su vez, crecía paralelo al montaje.

11 Pollux escribiu no século II da nosa era o *Onomastikon*, unha especie de enciclopedia que contén información moi valiosa sobre o mundo clásico.

Como escenario fundamental hice construir un *practicable*, una construcción en forma de terraza, de piezas irregulares, con una rampa a un lado y por el otro escaleras y descansillos, instalada toda ella sobre una plataforma giratoria [...]. En sus terrazas, nichos y corredores, dispuse los diferentes escenarios. Con lo cual se consiguió una unidad [...].

Allí se notaba [...] un alejamiento del carácter decorativo de la escenografía. La más rigurosa utilidad fue el principio que determinó la armazón escénica. Ya no había nada destinado a simular algo, o a sostener o expresar la comedia. La independencia de la armazón, que constituía en sí un mundo propio, montado sobre la plataforma giratoria, anulaba el titirimundi de la escena burguesa. Lo mismo podía estar en un local abierto. El recorte cuadrado del escenario no era más que una limitación perturbadora.

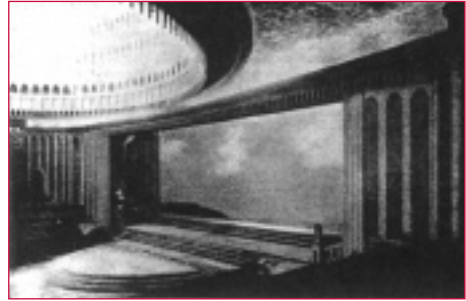
Toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos.

[...]

Tenía momentos de tensión y puntos de dramatismo culminante y producía sacudidas de la misma fuerza que el drama compuesto por un poeta.

[...]

Miles de almas llenaban la *Grosses Schauspielhaus* el día de la representación. El entusiasmo [...] dominaba [...] a esa masa viva; una buena disposición hacia el teatro, inaudita, como sólo puede encontrarse en el proletariado.



Escenario do Teatro de Max Reinhardt, *Grosses Schauspielhaus*, Berlín, 1918-1919.

Pero esta íntima disposición no tardó en elevarse a actividad efectiva: la masa tomó la dirección. Todos [...] habían vivido [...] esta época; era un verdadero destino, su propia tragedia la que se desarrollaba ante sus ojos. Para ellos el teatro se había hecho realidad, dejando enseguida de ser escena contra sala para convertirse en un *único* salón de mitin, un *único* gran campo de batalla, una *única* imponente manifestación. Esta unidad proporcionó aquella noche la prueba definitiva de la fuerza de agitación del teatro político.

El profundo efecto causado por el empleo de la película mostró [...] que era acertado, no sólo [...] respecto al contenido, sino también respecto a la forma. [...] Pero más fuerte aún se reveló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con efecto recíproco, llegando a lograrse en ciertos momentos un *furioso* de la acción como muy pocas veces lo he vivido en el teatro. [...] se conseguía [...] despertar un estremecimiento humano, esto es, producir verdadero arte. Resultaba comprobado el principio que habíamos establecido siempre: que el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística<sup>12</sup>.

12 E. Piscator, *El teatro político*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru S. L., 2001, pp. 111, 113, 114 e 115-117.

A creación colectiva, o traballo sen un texto previo, a ausencia de referencia naturalista a espazos concretos, o escenario múltiple repartido en terrazas, nichos e corredores, a utilización da proxección cinematográfica como linguaxe complementaria, a concepción do espacio como unha unidade para actores e espectadores, o carácter de mitin político da representación ¡que afastado todo isto do teatro de Ibsen ou de Chejov e das postas en escena naturalistas, tan en voga daquela! Como di Brecht: “Os experimentos de Piscator romperon practicamente tódalas convencións”<sup>13</sup>. Pero quizais o máis innovador fose o feito de que non existise previamente unha obra dramática e que o manuscrito se realizase a partir de “discursos auténticos, escritos, recortes de xornais, proclamas, prospectos, fotografías e películas de guerra, da revolución, de personaxes e escenas históricas”. Isto supoñía seguramente o primeiro intento serio de desverbalización do teatro, pois estes textos xa non podían ser interpretados polos actores coma os dos grandes dramaturgos, nin recibidos polo espectador con ese achegamento “de ti a ti” (ou identificación) co que adoitaba acolle-los personaxes das súas obras.

Para Brecht “a escena non se presenta xa como ‘as táboas que significan o mundo’ é dicir, como un lugar de

fascinación, senón como un lugar de exposición favorablemente arraxado [...] o público non é xa unha masa de suxeitos hipnotizados por unha experiencia, senón unha reunión de persoas interesadas ás que se lles deben satisfacer as súas exigencias”<sup>14</sup>.

Brecht tamén consideraba o labor do escenógrafo totalmente afastado da escena ilusionista e, polo tanto, da perspectiva:

De la misma manera que el músico recobra su libertad al no tener que crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, también el escenógrafo la recobra cuando, en la construcción de escenas ya no tiene que crear ilusiones de espacio o de lugar. Son suficientes las insinuaciones; aunque éstas deben expresar lo que es interesante histórica y socialmente con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación. En el Teatro Hebreo de Moscú se distanciaba el ‘Rey Lear’ mediante una construcción que recordaba un tabernáculo medieval; Neher<sup>15</sup> puso el ‘Galileo’ sobre un fondo de proyecciones de mapas, documentos y obras de arte del renacimiento; en el teatro de Piscator, Heartfield<sup>16</sup> utilizó para ‘Haitang despierta’ un trasfondo de banderas giratorias con inscripciones que indicaban el cambio de la situación política, desconocida a veces por los mismos personajes en escena<sup>17</sup>.

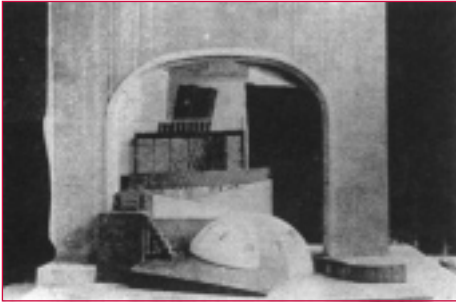
13 B. Brecht, “On experimental theatre”, en E. Bentley, *The theory of the modern stage*, Nova York, Penguin 1982, p. 99.

14 W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, F. Maspero, 1969, p. 8.

15 Neher foi o escenógrafo que máis colaborou con Brecht no *Berliner Ensemble*.

16 Heartfield foi un escenógrafo que colaborou varias veces con Piscator. En concreto, a obra á que se refire Brecht representouse en 1931 no Wallner-Theater de Berlín.

17 B. Brecht, “El pequeño organon para el teatro (1948-1954)”, *Primer Acto*, 86, pp. 22-23.



Laavinsky e Khrakovsky, maqueta do escenario para *Misterio bufo*, dirixida por Meyerhold, Moscú, 1921.



Meyerhold e Fedorov, maqueta do escenario para *O bosque de Ostrovsky*, Teatro Meyerhold, 1924.

En efecto, como dicía Strehler, a concepción do espazo escénico por parte de Brecht, a pesar de estar animada por unha ideoloxía e un espírito similares ós de Piscator, é moito máis sinxela cá deste.

Tanto as experiencias de Piscator como as de Brecht, moi próximas nalgunhas cousas, arrédanse dos postulados de Artaud. O teatro postulado polo francés era un teatro dos sentidos, o dos alemáns faise para a reflexión e a toma

de conciencia, aínda que sen deixar de apelar ás emocións. Malia que nas obras de Brecht non está tan desverbalizado coma o de Piscator —Brecht segue creando personaxes que requiren unha interpretación máis verbalizada por parte do actor— a técnica do xénero épico (o xesto, a interrupción da acción, o escenario concibido como podio, a intercambiabilidade de roles entre o actor e o espectador, a iluminación clara) permite o distanciamento suficiente como para que esa interpretación se afaste dos patróns tradicionais. Así, aínda que no teatro de Brecht a palabra segue medindo o espazo, faino doutra maneira, acompañada, ademais, por ese efecto de distanciamento que, inevitablemente, conduce a outra forma de medi-lo espazo escénico.

\* \* \*

Outra forma de concibi-lo teatro é a escena cinética, na que o espazo escénico, incluíndo os actores e, incluso, en ocasións, a súa palabra, se move. Este tipo de teatro está relacionado co circo e a danza; considera o actor como un elemento plástico, unha forma máis na composición do escenario, coma a cor, a luz e o son, xunto co espazo-tempo expresado no movemento. A base deste tipo de teatro é o movemento e a acción, o que fai diminuír, sen dúbida, o protagonismo da palabra.

Os futuristas foron os primeiros en formulala. Velaquí a proposta de Prampolini:

[...] El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

[...]

Este conjunto, estos choques irreales, esta exuberancia de sensaciones unidas a las dinámicas arquitecturales de la escena, que moviéndose pondrán en marcha los brazos metálicos, invertirán los planos plásticos en un estrépito esencialmente moderno, aumentarán la intensidad vital del acto escénico.

[...]

Agitaciones y formas luminosas producidas por la corriente eléctrica, gases coloreados se desencadenarán dinámicamente: verdaderos “actores gas” de un teatro desconocido deberán reemplazar a los actores vivientes [...]. Estos gases cómicos, tonantes, etc. llenarán de alegría o de espanto al público que se convertirá en actor también [...]<sup>18</sup>.

Neste texto de Prampolini están apuntados xa case tódolos temas que se van poñer en práctica no teatro do século XX e que seguen vixentes, algúns deles a medio desenvolver, nos nosos días: a escena cinética, a tecnoloxía xogando un papel preponderante, a supresión do actor, o público como

actor... É interesante a expresión “un estrépito esencialmente moderno” que, creo eu, se refire tanto ó ruído de tódolos elementos no seu funcionamento como ó “caos visual” producido por este e que imos detectar tamén noutras propostas posteriores.

O gran director ruso Meyerhold dicía:

El teatro debe revelar definitivamente su esencia dinámica [...]. Abolidas las candilejas, el teatro ‘de la convención’ pondrá la escena al nivel de la platea, y apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la *danza*. En este teatro la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico, en un silencio melódico [...]<sup>19</sup>.

Ljubov Popova, a artista plástica que realizou os decorados para a montaxe que dirixiu Meyerhold de *O cornudo magnífico* de Crommelynck (1922), conta que incorporou

elementos materiales al proceso de trabajo, elementos que no sólo debían servir como escenografía [...], sino que debían relacionar su propia manera de funcionar, activa y cinética, con el desarrollo de la trama. [...] Con esta finalidad se integraron en el escenario el movimiento de puertas y ventanas, la rotación de ruedas, o sea, elementos que por las características de su movimiento y velocidad debían subrayar y enfatizar cada uno de los momentos de la acción<sup>20</sup>.

18 E. Prampolini, “Transformación de la escena” e “Creación de la escena” (extractos do manifesto futurista publicado por vez primeira na revista *La Balza*, Messina, 1915), en J. A. Hormigón (ed.), *op. cit.*, pp. 125-127.

19 V. Meyerhold, “Escritos sobre teatro”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, pp. 287 e 289.

20 L. Popova, “Textos sobre escenografía”, en J. A. Sánchez, *La escenas moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal 2000.



Ljubov Popova, bosquejo da escenografía para *O cordudo magnífico* de Crommelynck, 1922.

Meyerhold utilizou tamén a imaxe en movemento da proxección cinematográfica.

É esta a primeira vez que dunha forma clara e premeditada se utiliza a escenografía como parte integrante do ritmo escénico. Obsérvase que tamén a palabra perde aquí o seu protagonismo discursivo para ser un elemento máis do ritmo escénico. Neste sentido, as visións de Artaud e Meyerhold non están tan arredadas coma noutros aspectos. Meyerhold deseñou xunto cos arquitectos S. Vajtangov e M. Barchin un proxecto de teatro que pretendía non ser estático e no que houbera un fácil acceso desde a rúa ó escenario para poder facer chegar un automóbil de verdade “directamente de la calle al escenario, sin asustar a los espectadores, por una pasarela que uniera la calle con el teatro, y que por debajo del patio de butacas hubiera un paso hasta el escenario sin ningún complicado sistema de escaleras”<sup>21</sup>.

21 J. A. Hormigón (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 242.

22 E. G. Craig, “El arte del teatro: el primer diálogo (1905)”, en J. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 84.

O coche, que Meyerhold xa utilizara na súa montaxe de *A terra empinada*, de Tretiakov, en 1923, simbolizaba xunto co avión o movemento, a velocidade, a máquina, características emblemáticas da cultura daqueles anos que tanto influíron na arte en xeral e no teatro en particular.

Edward Gordon Craig, outro dos grandes creadores do xénero da primeira metade do século XX, nun diálogo entre un director de escena (sen dúbida el mesmo) e un hipotético espectador, expresa as seguintes ideas:

DIRECTOR.- La acción mantiene la misma relación con el arte del teatro que el dibujo con la pintura y la melodía con la música. El arte del teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza.

ESPECTADOR.- Siempre supuse que había surgido del discurso, y que el poeta era el padre del teatro [...].

DIRECTOR.- Se equivoca. El padre del autor dramático fue el bailarín. Y ahora dígame ¿de qué material hizo el autor dramático su primera obra?

ESPECTADOR.- Supongo que usó las palabras, al igual que el poeta lírico.

DIRECTOR.- Se equivoca de nuevo, y eso es lo que supone todo el mundo que no ha estudiado la naturaleza del arte dramático. No, el autor dramático compuso su primera pieza usando acción, palabras, línea, color y ritmo, y apelando a nuestros ojos y oído, manejando diestramente estos cinco factores [...]<sup>22</sup>.



Edward G. Craig, disposición dos piares emerxentes na escenografía de *Scene*, Londres, 1922.

Como xa contei noutro lugar<sup>23</sup>, Craig foi o primeiro en concibir un espacio escénico cinético a base duns prismas ortogonais de base cadrada que funcionan como émbolos e permiten darlle todo tipo de forma ó espacio do escenario elevándose ou descendendo. El chamouno “as mil escenas nunha”. Craig opinaba que “actuar é acción e a danza é a poesía da acción”, polo que chegou a formula-la supresión do actor ou, polo menos, que deixasen de falar e só se movesen.

É significativa a coincidencia destes grandes creadores nos puntos esenciais: ritmo, movemento, danza, liña, cor e

palabra; pero esta última integrada no conxunto.

Quizais o proxecto máis representativo de “escenario mecánico” — neste caso “electromecánico” — é o que propoñía Lisicky para *Victoria sobre el sol*:

Los grandiosos escenarios de nuestras ciudades no son observados por nadie, porque cualquiera está él mismo envuelto en ellos [...]. En su lugar nosotros construimos un andamiaje en un lugar abierto accesible desde todas partes, que es la máquina visual. Este andamiaje ofrece a los cuerpos en juego todas las posibilidades de movimiento [...]. Los mismos cuerpos están estructurados de acuerdo con los deseos y las necesidades. Se deslizan, giran y fluctúan por encima y dentro del andamiaje. Todas sus partes y todos los cuerpos están movidos mediante fuerzas y dispositivos electromecánicos y esta central se encuentra en las manos de una sola persona [...]. Él dirige los movimientos, los sonidos, las luces. Enciende el radiomegáfono y se difunde por la plaza el estrépito de las estaciones ferroviarias, el fragor de las cataratas del Niágara, el martilleo de una plancha de laminación [...]<sup>24</sup>.

Esta concepción electromecánica do teatro considera un espacio único e uns corpos mecánicos (¿marionetas ou robots?), sen distinción entre actores e espectadores, manexado todo isto por un ser superior ó ritmo dos ruídos máis contundentes da industria, da máquina e da natureza, pero carente de palabra. Estes aspectos fóronse desenvolvendo no teatro durante o século XX e algúns deles moi recentemente.

23 J. Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal, p. 201.

24 L. Lisicky, “Prefacio a la carpeta de litografías”, *Victoria sobre el sol*, Hannover 1923.



Foto da escena da *Danza dos Xestos*, 1927.

Poucos anos máis tarde do texto de Lisicky, Schlemmer pronunciaba unha conferencia na que, referíndose “al espectáculo autónomo de la escena mecánica, y no a la mecanización, a las innovaciones técnicas del utillaje de la escena” dicía:

Hace falta pues imaginar espectáculos cuya acción consista esencialmente en movimientos de formas, de colores y de luces. Si los movimientos se realizasen mecánicamente, excluyendo al hombre (salvo en el cuadro de

mandos), se necesitaría una instalación extraordinariamente precisa (como los autómatas). La técnica moderna dispone de este utillaje, no es más que una cuestión de dinero. El problema reside en saber en qué medida el despliegue técnico corresponde al despliegue deseado, es decir, durante cuánto tiempo puede mantener despierto el interés este juego turnante, balanceante y silbante y las variaciones de formas, colores y luces. Finalmente, conviene preguntarse si la escena puramente mecánica es concebible, en tanto que género



autónomo, y si a la larga podría prescindirse del hombre, que no desempeña en ella más que el papel de un “maquinista perfecto” y de un inventor<sup>25</sup>.

O interese deste texto reside, á parte da súa coincidencia con Lisicky, sobre todo nas dúas preguntas finais. Por unha parte, o feito de se cuestionar se a escena puramente mecánica é concibible quere dicir que, dalgunha maneira, se tomaba en serio esa hipótese. Por outra, a posibilidade de prescindir do home (“salvo no cadro de mandos”) xa fora considerada, ademais de por Lisicky, por Appia e por Craig entre outros. Tamén en Schlemmer a palabra está ausente e non só neste texto, senón en toda a súa produción na Bauhaus, dedicada fundamentalmente á danza.

Moholy-Nagy expuxo unha “excéntrica mecánica”, para a que fixo partituras, como “concentración de acciónes sobre un escenario”, xa que:

El hombre, al cual se impidió ostentar el papel de ‘fenómeno del espíritu en sus posibilidades espirituales’, perdió su puesto en esta concentración de acciones. Porque por muy cultivado (entrenado) que esté, sólo puede ejecutar cierto número de movimientos, los que le permite el mecanismo de su cuerpo.

[...]

La imposibilidad de una ‘excéntrica’ humana ha hecho necesaria una rigurosa organización de la forma y del movimiento, organización que debe-

ría llegar a ser una síntesis de los fenómenos en contraste dinámico (de espacio, forma, sonido y luz)<sup>26</sup>.

Piscator participou en certa medida do cinetismo da escena, pero desde outros criterios. A proxección cinematográfica é unha imaxe cinética e Piscator tamén utilizou os escenarios xiratorios así como as cintas rodantes ou bandas sen fin. Vexámo-lo que el mesmo di respecto á utilización destas últimas na súa montaxe de *As aventuras do bo soldado Schweik*:

[...] una novela en la cual, a pesar de la pasividad del héroe, todo está en movimiento. Schweik es conducido —de cárcel en cárcel—, Schweik acompaña al cura cuando va a misa, Schweik es llevado a la revista en silla de ruedas, es llevado al frente en ferrocarril, marcha durante días enteros en busca de su regimiento; en sus palabras: todo a su alrededor está en continuo movimiento. Todo fluye sin cesar. Es maravillosa la manera de expresar, por medio de esta fluidez del asunto épico, todo el vértigo de la guerra. Ya al leer la novela por vez primera, mucho antes de pensar en dramatizarla, me dio la impresión de un correr sin fin ni descanso de todos los acontecimientos. Al plantearnos la cuestión de llevarla a escena, esta impresión tomó cuerpo en la *banda sin fin*.

Es decir, la forma escénica volvía a nacer del asunto, al menos de lo que pudiéramos llamar la naturaleza artística de éste; un conglomerado de episodios. Y así, sin preverlo, esta forma escénica volvía a *significar* un *estado social*: la disolución de un orden

25 O. Schlemmer, “La escena (1)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones...*, p. 178.

26 L. Moholy-Nagy, “Teatro, circo, variedades (1924)”, en J. A. Hormigón (ed.), *Investigaciones...*, pp. 161-162.

social. Y, a su vez, la forma escénica determinaba la forma dramática de la obra<sup>27</sup>.

O problema da maquinaria da banda sen fin era o ruído: a pesar de tódolos esforzos que se fixeron para lubrificar, amortiguar e illa-la maquinaria, cando esta se poñía en marcha os actores tiñan que eleva-lo ton de voz para ser oídos e parece que aínda así... Brecht pono nestes termos: “Con Piscator o actor e a maquinaria estaban en aberto conflito”<sup>28</sup>.

Así podemos dicir que Piscator, sen querer (¿ou non?), estaba contribuíndo ó proceso de “desverbalización” do teatro. Por outra parte, como di Tafuri: “Piscator era ben consciente de que o alleamento entre a linguaxe e as cousas se convertira en interna á propia linguaxe; pero aínda se facía a ilusión de podela dominar”<sup>29</sup>.

A maior contribución de Piscator ó espacio escénico superou os límites deste, xa que concibiu un novo edificio teatral:

Con lo que yo soñaba era algo así como una máquina de teatro de la perfección técnica de la máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas

cinematográficas, con instalación de altavoces, etcétera. *Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos*<sup>30</sup>.

Piscator encargou a Walter Gropius que deseñara un teatro de acordo cos seus novos principios dramáticos. O resultado foi o interesante e coñecido, pero nunca realizado, proxecto de Teatro Total (1927).

Moitos outros creadores traballaron no mesmo sentido (espacio escénico como espacio cinético), se ben o denominaron escenario mecánico. Destes experimentos fixéronse uns cantos na Bauhaus.

Frederick Kiesler realizou un escenario “electromecánico” para *R. U. R* de Capek en 1923, con elementos escenográficos que se movían, e no que utilizou tamén proxeccións cinematográficas e un xogo de espellos que lle permitía ó público ve-lo que facían os actores entre bastidores.

Dicía antes que cría que as dúas guerras mundiais non eran alleas ó auxe da acción e ó retroceso da palabra no teatro. Máis tarde, a guerra do Vietnam, e despois as “guerras televisivas” (a do Golfo, a de Iugoslavia e a de Afganistán), afondaron neste proceso. ¿Para que falar, se as bombas dirimen a cuestión rápida e

27 E. Piscator, *op. cit.*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, S. L., 2001, p. 270.

28 B. Brecht, “On experimental theatre”, en E. Bently, *The theory of the modern stage*, New York, Penguin, 1982, p. 100.

29 M. Tafuri, “Il teatro come città virtuale”, *Lotus international*, 17, decembro de 1977, p. 48.

30 E. Piscator, *op. cit.*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, S. L., 2001, p. 270.

contundentemente? Temo que nos van dar máis motivos para seguir desverbalizando o teatro.

\* \* \*

Hoxe en día non son poucos os espectáculos en España que non parten dun texto previo, senón que este se vai creando sobre os ensaios, que partiron dunha situación ou dun espacio dados. Exemplos significativos disto, ó tempo que diversos entre si, son os de *La cuadra*, *Els joglars*, *La fura dels baus* e *La Carnicería Teatro*.

Salvador Távora, xa no seu primeiro espectáculo —*Quejío* (1971)—, foxe do teatro de texto:

Partí de una idea teatral que nació en mi mente, no sé, quizá por el desconocimiento de estudios del teatro convencional al uso, quizá por evitar caer en un manido teatro “parlanchín” y frío que nunca me había interesado [...] <sup>31</sup>.

En *Herramientas* (1977) non se pretende contar ninguna historia, ni escenificar ningún tema. El tema o la historia se pronuncian en el punto exacto del espacio donde se encuentran los impulsos y sensaciones de los que participamos con la historia personal y la sensibilidad de cada espectador.

El espectáculo nace en el propio escenario y está asentado y amarrado a una dramática estructura que se alimenta del riesgo, del músculo, del

sudor, del ruido de los motores, de nuestras contradicciones, del golpe del hierro, de la luz, del cansancio, del olor a grasa, a cera, etcétera; y también de los cantos de nuestra tierra <sup>32</sup>.

No son estas *Nanas* (1982), en las que hemos incrustado punzantes espinas, un espectáculo que nace de un argumento, sino asentado en argumentaciones del subconsciente que se concretan después de una ordenación elaborada con el alfabeto de una dolorosa poética de los sentidos. Cada sonido, cada silencio, cada acción tiene su propia historia en el mundo interno de las sensaciones.

[...] el argumento de *Nanas de espinas* —sin que tenga necesidad alguna de existir como en otros modelos teatrales— muy bien pudiera dibujarse entre las imágenes que han arrojado al espacio escénico la sensibilidad y la memoria [...] <sup>33</sup>.

Estas formulacións de Távora desembocan nun escenario ou espacio escénico (traballou tanto en teatro á italiana como en espacios alternativos, incluídas escolas e polideportivos) limpo e austero, nos que a súa realidade espacial está presente e só se transforma pola presenza e o uso dos obxectos, as máquinas, á parte, naturalmente, os actores, a luz e algúns animais (cabalos e cans) que sacou en máis dun espectáculo.

Távora entronca con Artaud pola súa maneira de utiliza-la linguaxe, na que a palabra, o xesto, o son, o silencio, a sensación, a imaxe chegan ó espectador nun espacio no que un se sente partícipe da acción. E tamén entronca con

31 *Cuadernos El Público*, 35, p. 80.

32 *Id.* p. 84.

33 *Id.* p. 88.



Els Joglars, *Olimpic Man Movement*, Sala Olimpia, Madrid, 1982.

Meyerhold e Piscator porque fai un teatro que presenta a realidade social dun pobo para que este tome conciencia de cá l é.

Dino Ibáñez foi o escenógrafo que máis tempo traballou con *Els Joglars* e estas son as súas opinións:

Pienso que las mejores escenografías son las que desaparecen, las que no acaparan la atención del público y colaboran decisivamente a que los actores realicen mejor su trabajo y éste sea bien entendido por el público. Por ello creo que el escenógrafo no sólo ha de tener buenas ideas, sino saberlas aplicar al espacio y saber darles su propio curso.

Josef Svoboda, o grande escenógrafo e arquitecto checo di algo moi pareci-

do: “La escenografía perfecta es aquella que se diluye en el espectáculo, hasta el punto que el director y los actores la sienten como necesaria, como único espacio dado para expresar el significado de la obra”. Svoboda, intentou crear un “teatro total”, utilizando avanzados procedementos técnicos, así empregou a “lanterna máxica” para proxectar durante a representación filmes e diapositivas, e tamén usou a “luz negra” que permite ver soamente as partes brancas ou con pintura fosforescente.

Tamén se ve a influencia de Svoboda nestas outras afirmacións de Dino Ibáñez:

Para mí las escenografías son negras y yo hago que aparezcan unos colores u otros a través de la luz y no al revés, ya que los colores de los objetos se “modifican” en función de la luz que reciben, por no hablar del fundamento científico del color con relación a la luz. A mí me interesa iluminar bien las proporciones, los ejes, que haya un sentido del equilibrio.

Si hay alguien que quiera estudiar escenografía yo le recomendaría que estudiase iluminación<sup>34</sup>.

En relación con *Els Joglars* hai unha anécdota que interesa mencionar aquí. Nos inicios do grupo, concretamente na preparación do seu segundo espectáculo, *El joc* (1970), utilizaron un método de improvisación que denominaron “el método Fabra”, que “consistía en coger el diccionario de Pompeu Fabra, abrirlo al azar y coger la primera palabra que encontrásemos; ‘absorción’ ¡pues

<sup>34</sup> “Dino Ibáñez: ‘Lo interesante del teatro es que se trata de un arte de creación colectiva’”, *ADE Teatro*, 86, xullo-setembro de 2001, p. 49.

adelante! ja improvisar todos sobre la absorción! A partir de aquí íbamos haciendo y atando los cabos. [...] *El joc* parte realmente de este “método Fabra” que últimamente alguna vez se ha vuelto a utilizar y que es la más libre de las formas de improvisar”<sup>35</sup>.

Non deixa de ser interesante que un grupo que daquela traballaba case exclusivamente co mimo utilizase as palabras como punto de partida para as súas improvisacións, aínda que despois non a usase no espectáculo. E todo isto no tempo no que o proceso de “desverbalización” do teatro estaba en curso.

No traballo de *Els Joglars* está tamén a pegada de Piscator. Está o “teatro documento” en espectáculos como *El diari* (1968), *Alias Serrallonga* (1974) e, incluso, na *Trilogía* (1998-2000), por citar algúns. Por outra parte, o grupo utilizou o método de creación colectiva polo menos entre os anos 1971 e 1974 e, finalmente, en palabras do propio Boadella, director do grupo, o espectáculo *Olympic man movement* era un mitin<sup>36</sup>.

En 1979 xorde de forma casual, máis que fundarse, *La Fura dels Baus*. O espacio no que se desenvolveron os primeiros espectáculos deste grupo —*Accions* (1984) e *Suz/o/Suz* (1985)— foi cualificado como “espacio encontrado” e explicado da seguinte forma:

El nuevo concepto de espacio escénico no se define como acotación, sino

como creación dinámica, como un espacio cambiante y fluido, como un espacio con capacidad de metamorfosis.

Este espacio no solamente será construido en base a elementos arquitectónicos, sino también a partir de los códigos espectaculares que generan o segregan espacio: luz, sonido, gesto, desplazamientos, objetos fijos y móviles, etcétera.

Para el espectador, un espacio de estas características significa una necesidad de atención, inquietud y sorpresa que le lleva a resituarse continuamente en un espacio de referencias ambiguas y cambiantes. Un espacio entendido como lugar de acontecimientos se convierte en un elemento expresivo en sí mismo.

[...]

*La Fura dels Baus* define su teatro como operativo (trabajo con y para el espectador). Acciones e itinerarios son concebidos para crear una dinámica en los espectadores. [...] (No) existe una escenografía fija, sino zonas de acción (marcadas a menudo por la luz) y la acción es itinerante: los espectadores se desplazan hacia los puntos de acción. [...] *La Fura dels Baus* define *Accions* como “la alteración física de un espacio”, como la ocupación y reapropiación de ese espacio, a menudo, inédito para el teatro.

[...]

Moles entiende el espectáculo como “sensualización programada del medio —environment—”. Desde esta perspectiva, los espectáculos de *La Fura dels Baus* sólo hallan su verdadero sentido a través de la ocupación real del espacio. Lo que nos lleva a la

35 G. Rognoni, “Viaje iniciático a la utopía”, *Els Joglars. Veinticinco años y un día, Cuadernos El Público*, 29, Madrid, decembro de 1987, pp. 17-18.

36 *Id.*, p. 32.

polémica sobre la posibilidad de reproducirlos, o no, en otros medios —vídeo—, por ejemplo, que conllevaría una pérdida total en su parámetro espectacular.

En la actualidad, el agotamiento de los lenguajes artísticos clásicos lleva a la búsqueda de nuevos lenguajes intermedios en una sociedad consumidora de cultura, belleza, sorpresa y originalidad. Este uso del espacio como experimentación aparece como una constante en el arte actual. El espacio no es entendido para ser contemplado sino para ser explorado<sup>37</sup>.

É obvio que *La Fura dels Baus* está na liña de Artaud e de *The Living Theatre*, pero tamén remiten ó *Orlando furioso* de Ronconi, a Grotowski e ó *Théâtre du soleil*. Quizais sexan os traballos deste grupo e algúns aspectos do traballo de *La Cuadra* os máis significativos en relación co teatro desverbalizado e o “espacio activo”.

Rodrigo García, autor e director hispanoarxentino, afirma:

La idea de decorado, de escenografía, de un marco ficticio o incluso poético, me repele. Ya no hago espacios teatrales. Ahora acumulo objetos deteriorados que puedan servir de algo en escena<sup>38</sup>.

É obvio —e ademais dou fe porque vin algúns dos seus espectáculos— que García non modifica o que poderíamos chama-la envoltura do escenario (papel reservado tradicionalmente ó decorado), senón que modifica a calidade do espacio mediante a acumulación de obxectos,



L. Ronconi, *Orlando furioso*, Palacio dos Deportes, Madrid, 1971.

o xogo dos actores, a luz e, naturalmente, a palabra (cando a usa).

\* \* \*

Como xa sabemos, existe unha especie de fascinación xeneralizada polas chamadas “novas tecnoloxías” e isto afecta tamén, como no podía ser doutro xeito, ó teatro. E faino especialmente porque a fin de contas este sempre se serviu das tecnoloxías (novas e vellas): desde o *deus ex machina* do teatro da antigüidade, pasando pola trampa, ata os carros do Teatro Total de Gropius; desde as máquinas de *La Cuadra* ata os robots de *La Fura dels Baus*; desde a lanterna máxica e os espellos ata as proxeccións cinematográficas de Piscator e o programa de

37 E. Ferrer e M. Saumell, “La dilatación de los confines teatrales”, *La Fura dels Baus 3, Cuadernos El Público*, 34, Madrid, Centro de Documentación Teatral, xuño de 1988.

38 R. García, declaracións a *Babelia-El País*, 6-06-02, p. 21.

ordenador co que pinta Dalí no *Daaaalí* de *Els Joglars*; desde os focos ó raio láser e o holograma.

As maiores novidades realízanse co auxilio da informática. Existen desde principios dos anos sesenta os primeiros experimentos na aplicación do ordenador á escritura teatral e xa hai tempo que algúns dos maiores éxitos de Broadway e outros centros importantes de produción teatral teñen guións elaborados por ordenador a partir do que se consideran as preferencias do espectador (xa dicía Lope que ó público —vulgo, como lle chamaba el— hai que lle dar gusto, posto que paga). Xa sabemos que tamén hai tempo que a iluminación e a maquinaria dos espectáculos adoita estar manexada por ordenador e que existen uns cantos



A actriz Ruth Maleczek enfróntase cun holograma, que mostra a súa efixie, na representación de *Haji*, espectáculo do grupo Mabou Mines, Nova York, 1984.

programas que permiten a creación de escenografía e deseño de luces virtuais. Neste sentido, e aínda que non se trate de teatro propiamente dito, daranos unha idea o proxecto *Prometeo*, realizado polo Laboratorio de Informática Musical da Universidade de Xénova, co cal desenvolveron un programa que fai realidade a partitura de Scriabin *Prometeo*, *Un poema del fuego*, na que incluía un “teclado luminoso”, un teclado de piano capaz de difundir cores pola sala do teatro ó tempo que os sons das súas notas. Este concerto tivo lugar en setembro de 1999 no Teatro Carlo Fenice de Xénova.

Por outra parte, desenvolvéronse poderosos programas de deseño esceno-gráfico asistido por ordenador que permiten proxectar virtualmente a escenografía e a iluminación dun espectáculo a partir dun modelo 3D do escenario, así como adapta-lo deseño a todo tipo de escenarios.

Pero, a fin de contas, todo son perfeccionamentos de técnicas existentes. O único que me parece unha auténtica novidade é o teatro na rede e a súa consecuencia: o teatro interactivo. Debo aclarar que teatro interactivo, cun termo importado da informática, se lle chama a calquera representación de teatro na que o público teña algunha participación que poida modificar dalgún xeito o curso desta. Este tipo de teatro vense facendo desde os anos oitenta e en España tivemos algúns exemplos, coma o do grupo *La Cubana*.

Sen embargo eu quero falar aquí do que sería auténtico teatro interactivo, é

dicir, aquel que funciona na rede. Hai un exemplo estupendo, que é o que ofrece a páxina web que *La Fura dels Baus* ten como enlace na Universidade Politécnica de Cataluña ([www.lafura.es/wip/eng\\_debate\\_escenografia\\_frm.htm](http://www.lafura.es/wip/eng_debate_escenografia_frm.htm)). Porque isto si que implica outro espacio, un espacio común para os membros do grupo e para os seus espectadores. Como tales podemos contar coa posibilidade de crear escenografías (de facer teatro en xeral) na rede. A interesante posibilidade que se ofrece na páxina web de *La fura dels baus* é que, a partir dun plano do local de ensaios do grupo no que se indica a posición dos proxectores de iluminación, o visitante ten a posibilidade de modifica-lo espacio, a disposición dos proxectores, así como suxerir ideas de accións dramáticas. É un teatro para todos a través da rede, pero partindo do espacio.

Unha última opción na rede é a creación de actores virtuais, chamados “avatars”. Xa hai películas con este tipo de actores. Nos catro ou cinco últimos anos puxéronse en marcha varios experimentos deste tipo. Así, o Instituto Sueco de Ciencias da Computación desenvolve un proxecto chamado *Mimoid* que é unha miniópera interactiva na que se combinan avatares controlados por sensores con cantantes de ópera reais que actúan enfrontados nunha representación de realidade virtual. Na súa versión inicial, trátase dun pretendido diálogo entre o actor real e o avatar; o barítono fai o seu papel de viva voz, mentres que a da mezzo-soprano-avatar está pregravada. O espacio escénico é unha escenografía xerada por ordenador.

Un dos centros onde máis avanzaron neste proceso da interactividade entre o espacio escénico creado por ordenador e o público real é na Universidade de Kansas, onde levan uns oito anos desenvolvendo programas de escenografía baseada na realidade virtual, nos que combinan o despregue da imaxe da escenografía virtual sobre pantallas dun tamaño real correspondente ó ancho do escenario coa realidade física dos actores e obxectos en escena, ou despregando ese contorno virtual en cascos que poñen os espectadores e que, ó tempo que lles permiten ver ese contorno, non lles impide ve-los actores reais. Todo isto en tempo real e proporcionándolle ó espectador a sensación de inmersión nese espacio, que son as dúas principais características da realidade virtual.

Os avatares ou actores imaxinarios ¿fan realidade as suxestións de Craig e Prampolini, entre outros, sobre a conveniencia de prescindir do actor ou, pola contra, reafirman a necesidade de contar con eles, aínda que non sexan máis que unha simulación?

Appia chegou incluso a suxerir-la posibilidade dun teatro sen espectadores. O que ninguén prognosticara é un teatro sen escenario. Pero quizais este xénero na rede, cos seus actores-avatars, os seus espectadores espallados (cada un no seu fogar ante o seu ordenador persoal) e os seus escenarios virtuais vaia máis alá de tódalas predicións.

Se ben, a fin de contas, a realidade virtual non é máis ca unha imitación da realidade real. Pero ¿que foi o teatro ó longo da súa historia?





Javier NAVARRO DE ZUVILLAGA, "Do espacio escénico ó espacio activo e ó espacio interactivo", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 217-242.

*Resumo:* O lugar da representación condiciona a relación entre escenografía e texto. Establécense dúas dialécticas: texto-imaxe e espacio previo-espacio de representación. Ó longo do século XX, especialmente na súa segunda metade, prodúcese un proceso de «desverbalización» do teatro que implica un predomínio da imaxe sobre o texto e unha indiferenciación entre o espacio escénico e o espacio do público. Este proceso foi encabezado por futuristas e constructivistas e a súa figura máis relevante é Antonin Artaud. As súas teorías foron recollidas, entre outros, por: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk e Richard Foreman. A desverbalización transforma o espacio escénico en espacio activo. Este tipo de teatro convive co legado do naturalismo e con outro tipo de teatro: a escena cinética. A esa transformación contribuíron grandes creadores do século XX: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius ou Kiesler. Así mesmo, existen en España herdeiros dela: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* e Rodrigo García. No presente artigo abórdase tamén a cuestión da informática ó servicio deste xénero: o teatro na rede e o espacio teatral interactivo.

*Palabras chave:* Escenografía-texto. Desverbalización. Espacio escénico-espacio do público. Naturalismo. Escena cinética. Teatro na rede.

*Resumen:* El lugar de la representación condiciona la relación escenografía-texto. Se establecen dos dialécticas: texto-imagen y espacio previo-espacio de representación. A lo largo del siglo XX, especialmente en su segunda mitad, se produce un proceso de «desverbalización» del teatro que conlleva un predominio de la imagen sobre el texto y una indiferenciación entre el espacio escénico y el espacio del público. Este proceso fue encabezado por futuristas y constructivistas y su figura más relevante es Antonin Artaud, cuyas teorías fueron recogidas, entre otros, por: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk y Richard Foreman. La desverbalización transforma el espacio escénico en espacio activo. Este tipo de teatro convive con la herencia del naturalismo y con otro tipo de teatro: la escena cinética. A esta transformación contribuyeron grandes creadores teatrales del siglo XX: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius o Kiesler. Asimismo, existen en España herederos suyos: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* y Rodrigo García. En el presente artículo se aborda también la cuestión de la informática al servicio de este género: el teatro en la red y el espacio teatral interactivo.

*Palabras clave:* Escenografía-texto. Desverbalización. Espacio escénico-espacio del público. Naturalismo. Escena cinética. Teatro en la red.

*Summary:* The site of the performance conditions the relation scenography-text. Two dialectics are set: text-image and prior space-performance space. During the 20<sup>th</sup> century, particularly in the second half, there is a process of "deverbalization" of the theatre that involves a predominance of the image over the text and an indistinctness between the scenic space and the space of the public. This process was led by futurists and constructivists and its most outstanding figure is Antonin Artaud, whose theories were picked up by many: *Living Theatre*, Grotowski, *Bread & Puppet Theatre*, *Performance Group*, Ronconi, Víctor García, Peter Stein, Bob Wilson, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, *Squat*, Meredith Monk and Richard

Foreman, among others. The deverbalization transforms the scenic space into active space. This type of theatre coexists with the inheritance of naturalism and with the kinetic scene, another form of theatre. Great 20<sup>th</sup> century playwrights contributed to this transformation: Appia, Craig, Meyerhold, Popova, Prampolini, Lisicky, Piscator, Artaud, Brecht, Schlemmer, Gropius or Kiesler. In Spain there are also inheritors of this trend: *La Cuadra*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* and Rodrigo García. In this essay we also deal with the use of computer science for the theatre: theatre on the Internet and interactive theatre space.

*Key-words:* Scenography-text. Deverbalization. Scenic space-space of the public. Naturalism. Kinetic scene. Theatre on the Internet.

