Escenarios alternativos

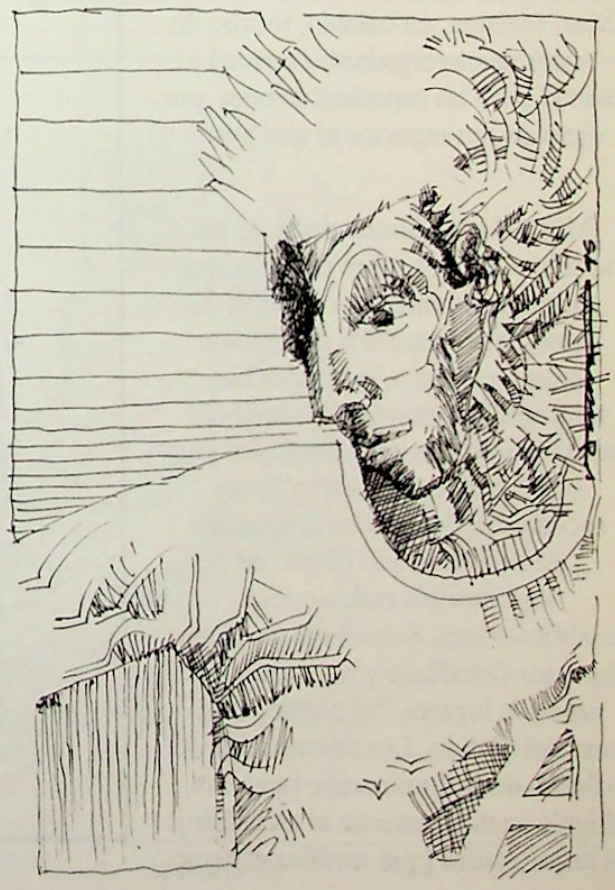
JESÚS ISAÍAS TÉLLEZ ROJAS

Los edificios teatrales existen desde hace muchos siglos, pero el teatro, la disciplina teatral, es milenaria

El estudio de la *escena*[1] desde el punto de vista conceptual ha adquirido una importancia significativa a partir de la segunda mitad del presente siglo. Con todo, en el ejercicio cotidiano no existen planteamientos teóricos exhaustivos respecto a la utilización de espacios no convencionales, ya que constantemente observamos puestas en escena representadas en *espacios sociales*: explanadas, garages, bodegas, etc., que hacen de cada propuesta una poética, en cuanto al uso del espacio. Esta premisa es la que nos ha llevado a plantear la necesidad de realizar un análisis minucioso y amplio sobre el papel que ha desempeñado la *escena* en sus diversos usos, con el fin de describir el grado de evolución o involución que ha presentado.

Del mismo modo que Luis de Tavira reconoce la dificultad de proponer una definición precisa y clara de aquello que se entiende por Teatro, para lo cual argumenta que "existen tantas conclusiones como momentos de estética teatral han ocurrido en la historia", se podría decir, retomando sus palabras, que existen varias definiciones sobre la *escena*, "tantas como puestas en escena a lo largo de esos momentos de estética teatral han acontecido". Mas resulta aquí imprescindible precisar y definir el objeto de nuestras reflexiones: *la escena*. ¿Qué es un escenario?, ¿qué es un espacio?..., ¿qué es un local teatral?

En una primera y burda aproximación se podría definir, en forma intuitiva, como el lugar donde hay un graderío oscuro; un estrado levantado entre 1.70



JESÚS ISAÍAS TÉLLEZ ROJAS. *Actor, profesor-investigador y coordinador del Departamento de Control Escolar en la Facultad de Humanidades de la* UAEM.

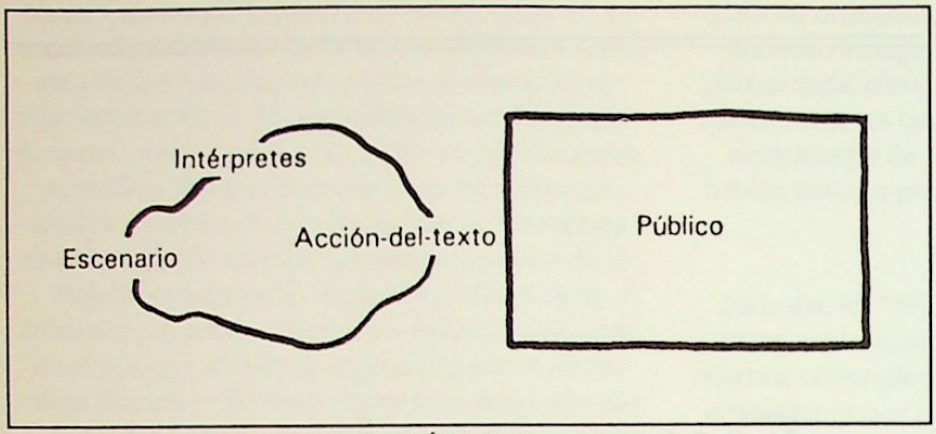


LÁMINA I

y 2.00 metros; una serie de reflectores que iluminan ese entarimado; unos desahogos laterales para los actores, y un telón al frente y otro al fondo. Duvignaud llamó a este espacio la *caja cerrada*. Sobre ella, como se sabe, se ha hablado ampliamente, y quizá mucho más que sobre otras alternativas escénicas. Esto se debe, tal vez, a que estas últimas no son consideradas como "oficiales".

Ciertamente, sobre ese primer tipo de escenarios se han realizado importantes estudios. Por ejemplo, el *espacio italiano* ha llevado a la elaboración de estudios topográficos y hasta de composición y translación. Mas, ¿existen, en cambio, teorías de la misma envergadura, cantidad y calidad para las representaciones, por ejemplo, en espacios al aire libre?

Más todavía. Buena parte de las teorías teatrales sobre espacios que ahora conocemos nos remiten de inmediato a estudios puramente arquitectónicos, los cuales han trascendido a través de la historia: escenarios rígidos y prediseñados para ser el recinto *del* teatro. Estos escenarios, destinados al ejercicio teatral, han sido objeto de importantes reflexiones y cualificaciones. Schechner los llama *Espacios Ortodoxos* y nos señala que, en estos lugares, "el público está fuera del círculo. Los asientos fijos, el diseño de la iluminación [que está dirigida exclusivamente al escenario], la arquitectura [que zonifica el lugar de cada cual]: todo está hecho con la clara intención de excluir al público de cualquier tipo de participación en la acción. Se procura ignorar incluso el hecho de que están mirando."[2]
[Véase: Lámina I]

Ubersfeld, por su parte, señala, como principal característica de este tipo de escenarios que son: "Espacios construidos en función del espectador. Esta perspectiva supone una visión geométrica del espacio, una geometrización del escenario, aún en el caso de que esta geometría revele modelos totalmente diferentes. La arquitectura escénica es determinante para el funcionamiento de los espacios de cara al espectador."[3]
[Véase: Lámina II]

Pavis, a su vez, propone la siguiente tipología doble de los espacios escénicos:

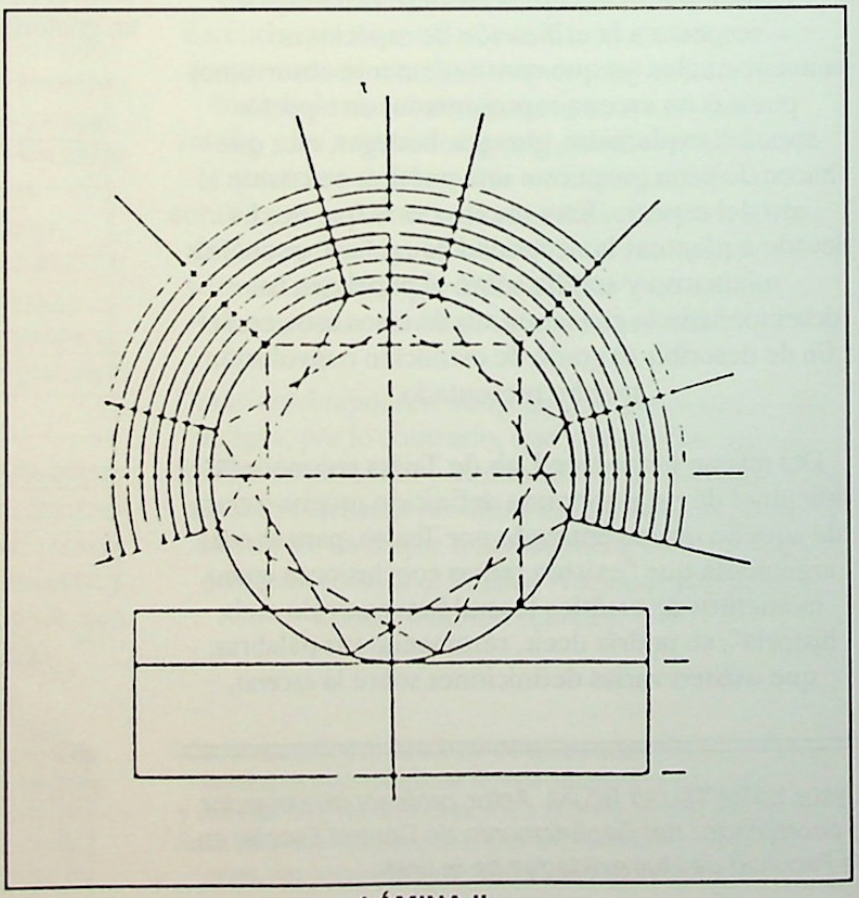


LÁMINA II

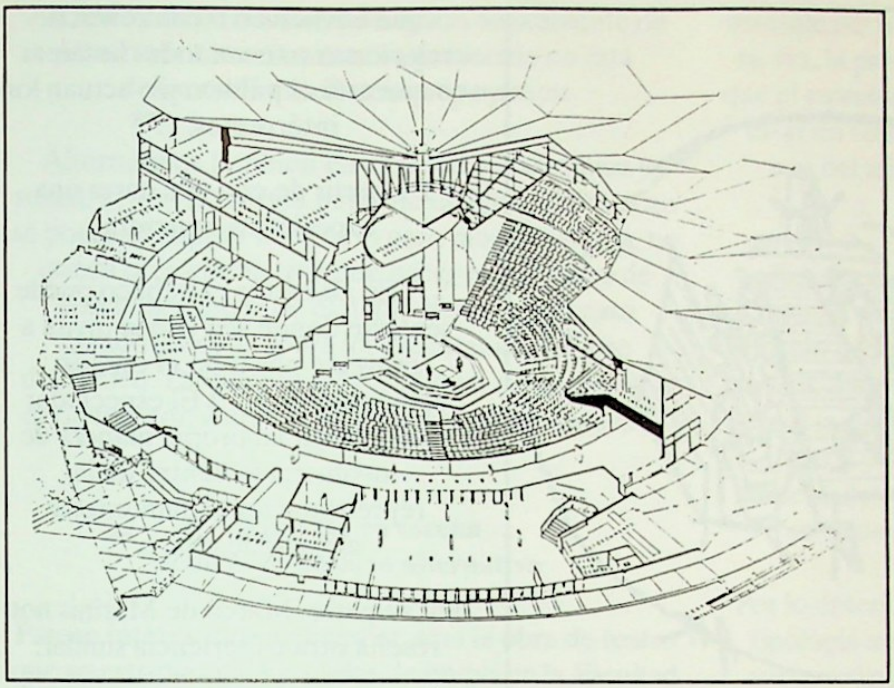


LÁMINA III

"1. *La escena abierta:* el público la rodea en más de 180 grados, su profundidad y su espacio son perceptibles, y
[Véase: Lámina III]

"2. *La escena cerrada* (*ilusionista*), que es el caso de la escena a la italiana o frontal, en alemán *Guckkastenbüne*: una caja que solo tiene una cara abierta y que se sitúa en el eje de la perspectiva de la sala. No se hace visible hasta el comienzo de la actuación y se crea con ella."[4]
[Véase: Lámina IV]

Ubersfeld precisa que en estos lugares "no se distinguen zonas o áreas diferentes *por naturaleza*."[5] El proscenio, que evidentemente es visible, existe para marcar la distinción entre espacio social y espacio representacional.

Esta clasificación y caracterización es clara y trasparente para cualquier aficionado al teatro, asiduo asistente a las salas teatrales. Sin embargo, en el presente siglo ha cobrado gran fuerza e importancia la realización de montajes fuera de ellas. Es por esto que con el tiempo se han ideado salas teatrales que aglutinan todos los espacios anteriormente expuestos en uno solo.
[Véanse: Láminas V y VI]

Particularmente pienso que la realización de estas salas, fuera de dar cabida a más tipos de espectáculos, más estéticas teatrales, lo único que hacen es desviar el propósito primario de compartir una experiencia con el espectador. Habrá que recordar que al momento que se estudia la realización de un espacio, se lo diseña para dar ubicuidad a distintos objetivos, con lo que se cae en el error de incluir en el mismo espacio eventos tanto representacionales como de índole social. Tal es el caso, por ejemplo, de dar cabida tanto a la ópera como, en la actualidad, a los informes de gobierno. Resulta interesante aquí recordar las palabras de Brook al respecto:

"Los arquitectos siguen sin querer aceptar esta exigencia, y de ahí que año tras año las experiencias

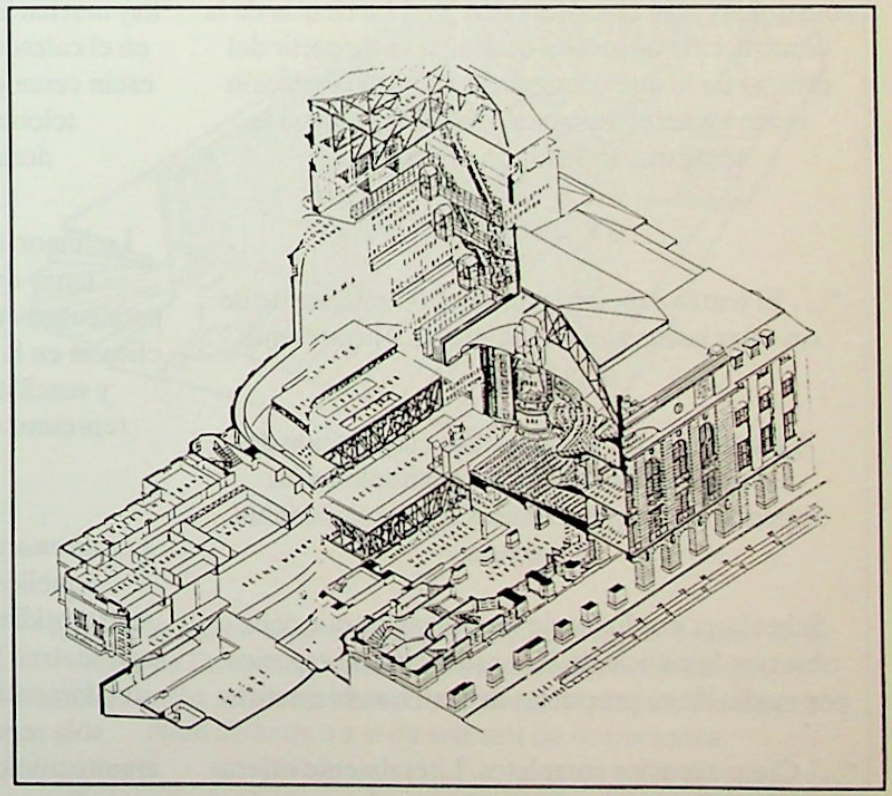
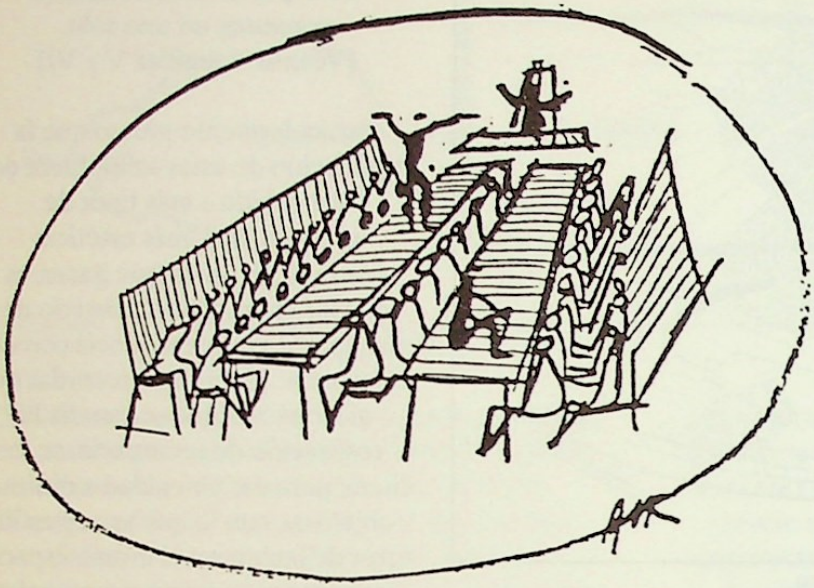


LÁMINA IV



Vista del arreglo escénico del Dr. Fausto, *basado en el texto de Marlowe. Una hora antes de morir, Fausto ofrece una cena postrera a sus amigos (los espectadores).*

LÁMINA V

teatrales más vivas se realicen fuera de las salas construidas para este propósito [. . .] La ciencia de la construcción de locales de teatro ha de partir del estudio de lo que consigue, la más vívida relación entre los seres humanos, quizá lograda con la asimetría, incluso con el desorden"[6]

A lo que agrega:

". . . El teatro experimental sale continuamente de sus salas habituales y se reintegra a lugares más populares. . ."[7]

A partir de estas palabras, una clasificación de espacios escénicos con base tan sólo en las disposiciones arquitectónicas resulta claramente inconclusa.

Schechner nos habla de los principios que debe observar la ciencia de la construcción de espacios por medio de su propuesta de teatro ambientalista:

". . . Crear espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que envuelven o contienen o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actuan los intérpretes. . ."[8]

Y a partir de ello nos narra una experiencia concreta:

". . . En *Dionysus* el público puede sentarse donde sea y se le invita a moverse por todo el espacio ambientalista [. . .] El espectador puede elegir su propia manera de involucrarse dentro de la representación o mantenerse alejado de ella. . ."[9]

Por su parte, Marco de Marinis nos reseña otra experiencia similar:

". . . También es recurrente el hecho de obligar al público a desplazarse durante el espectáculo siguiendo itinerarios preestablecidos. [. . .] En *Injuy* aparecen en cambio dos enmascarados que persiguen al público, armados con bastones y lo llevan donde el autor quiere y en *World's fair II* las vejaciones son ya incontenibles, además de los habituales bastones, hay muchachas que pellizcan los pies, colocan clavos en el calzado, atan los cordones de los zapatos que están cerca y, en un momento dado, caen inmensos telones que rodean por completo a los desafortunados participantes. . ."[10]

Lo importante de citar estos ejemplos no radica tanto en indagar el grado de teatralidad o parateatralidad que representan, ni mucho menos su eficacia en la percepción del espectador, sino simple y sencillamente reconocer el lugar donde se representan este tipo de montajes: los *espacios alternativos*.

Los *escenarios alternaticos* se pueden definir como aquellos espacios sociales que, de manera extracotidiana, son utilizados para representar un acto teatral. Estos se pueden subdividir en dos tipos fundamentales: los escenarios previstos para una sola representación, y los que, por razones arquitectónicas (y económicas), son seleccionados y acondicionados para representar varios montajes.

Así, estos escenarios se distinguen básicamente de los ortodoxos en cuanto su proscenio no está delimitado visualmente *a perpetum*.

Alternativos también en el sentido económico y social: si uno no forma parte de una institución o no se posee el capital necesario para montar la obra, no queda otra *alternativa* que hacer teatro fuera de donde *se supone* es el lugar *idóneo* tanto para creadores como para los ejecutantes del arte dramático. De hecho, así sucedió en sus inicios con el *Living*, con *Barba* y con muchas otras obras más.

La puesta en escena dentro un espacio alternativo

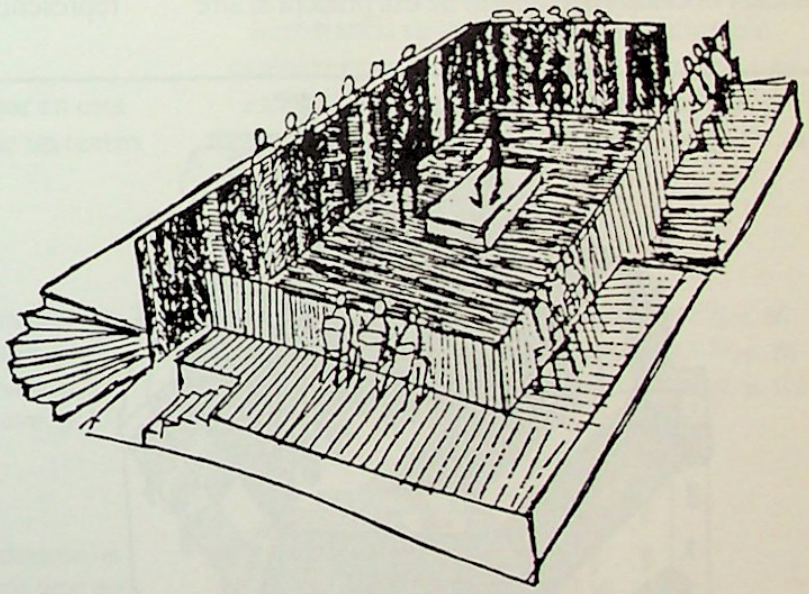
Parece interesante mencionar aquí la obra de teatro que se estrenará a mediados de enero en la Facultad de Humanidades: *El raite*. Dicha puesta en escena, concebida originalmente para un *espacio ortodoxo* y teniendo como escenografía un vehículo, será representada en un *espacio alternativo* y con la participación de una Combi con ocho pasajeros: ocho *espectadores*. Dicha "Combi" tiene establecido ya previamente una ruta dada: el circuito de Ciudad Universitaria. De esta manera, a diferencia de los montajes *alternativos* "tradicionales", donde el espectador se puede mover de un lugar a otro dentro de un espacio escénico dado, ahora es el espacio el que se mueve; y, a su vez, el espectador el que se tiene que mover con él.

Como es claro, en la realización de este tipo de montajes resulta de fundamental importancia el proceso mismo de *montaje*, ya que desde la técnica actoral hasta la iluminación tienen que estar en función del *espacio alternativo*. Tal parecería que se estuviera realizando un montaje para cine, sólo que, en este caso en particular, tanto el *espectador-actor* como el *espectador-observador* participan "activamente" en el montaje mismo. Los actores deben aprovechar la cercanía del público para evitar la sobreactuación. A su vez, la proyección actoral resulta ser mínima, ya que el *espectador-observador* tiene la oportunidad de estar en contacto directo con el *espectador-actor*, casi del mismo modo como si se tratara de un *close-up* o un *big-close*.

Resulta evidente, en este caso preciso, que el manejo de los accesorios, el espacio mismo y el vehículo deben representarse dentro de una estética realista: dentro del canon aristotélico, lo que implica que, al sacarla fuera de la sala teatral, la convención teatral y el extrañamiento brechtiano se ven aumentados y reducidos al mismo tiempo, creando así nuevas posibilidades estético-teatrales.

Por lo anterior, resulta innecesario observar que la tipología anteriormente mencionada es relativa, aunque significativa para ser considerada por los clasificadores de las salas teatrales.

A partir de lo dicho, todo parecería indicar que los *escenarios ortodoxos* y los *escenarios alternativos* son,



Vista de la acción escénica de El príncipe constante, *basada en el texto de Calderón-Slowacki. Los espectadores contemplan desde arriba un acto prohibido y su posición recuerda la de una plaza de toros o a la de una sala de operaciones.*

LÁMINA VI

en escencia, contrapuestos. Sin embargo, se detectan dos rasgos que los emparentan: uno de desencuentro y otro de encuentro.

En el primer factor se pueden distinguir la posibilidad de trasladar el montaje de un *escenario alternativo* a uno *ortodoxo* y visceversa (tal como quedó demostrado en el caso de *El raite*), o dicho de otra manera, de similar a similar. Cierto, la regla tiene siempre su excepción, y para enunciarla, me gustaría citar los siguientes ejemplos.

En palabras de Peter Brook:

"... Por último, nuestro empresario llevó la obra al Lincoln Center neoyorquino, gigantesca sala de mala acústica, donde el público se resentía de su escazo contacto con el escenario. Nos llevaron a este teatro por razones económicas, hecho que ilustra cómo se cierra el círculo de causa y efecto para que un público o una sala malos, o ambos a la vez, hagan aparecer la interpretación más ordinaria".[11]

Y en palabras de Schechner:

"... El gran error de *Macbeth* fue que ensayamos en Baocic y el campo del espacio de esa pradera al aire libre se quedó con nosotros. Era imposible trabajar en el espacio del Garage con efectividad. Los ensayos en Yugoslavia (Bosnia) rompieron en dos nuestro trabajo con la obra, y sin embargo los ensayos en Yugoslavia nos proporcionaron las acciones escénicas fundamentales. La puesta no podía sobreponerse a la contradicción. Finalmente el magnífico espacio ambientalista del Garage fue ajeno a la *mise en scene* que trabajamos en Yugoeslavia. . ."[12]

Es verdad. Tal vez estos ejemplos no sean totalmente aplicables a todas las puestas en escena, pero una cosa es innegable: "El espacio y la puesta se desarrollan juntos".[13]

En esta premisa, Schechner tiene razón al delimitar estos conceptos como indivisibles: pensar en la representación de un montaje previamente articulado para un espacio italiano y transportado a un escenario natural significa, en principio, el choque de dos códigos, los cuales acarrearán infinidad de desajustes que habrá que remediar, a la vez que nuevas posibilidades que habrá igualmente que aprovechar.

Ahora el segundo factor. El *ejercicio lúdico* representa un rasgo de similitud entre el *espacio ortodoxo* y el *alternativo*. Nos referimos a la *kinesis*, la prosodia, el vestuario, la música, la iluminación; aspectos que apelan evidentemente a nuestra imaginación y virtualmente a la construcción de cualquier lugar *ín mente*. Pavis así lo explica. Por nuestra parte, lo entendemos como un ejercicio ficticio de conjuntos de signos que pueden aparecer en cualquier escenario.

Dicho de otra forma: el *espacio lúdico* es una cierta modificación que afecta (transfigura) cualquier escenario *ortodoxo* o *alternativo*. Schechner entiende este *ejercicio lúdico* como *espacios temporales*.[14] Por su parte, Ubersfeld lo explica como "espacio que teje a su alrededor el comediante o viene expresado por las combinaciones de

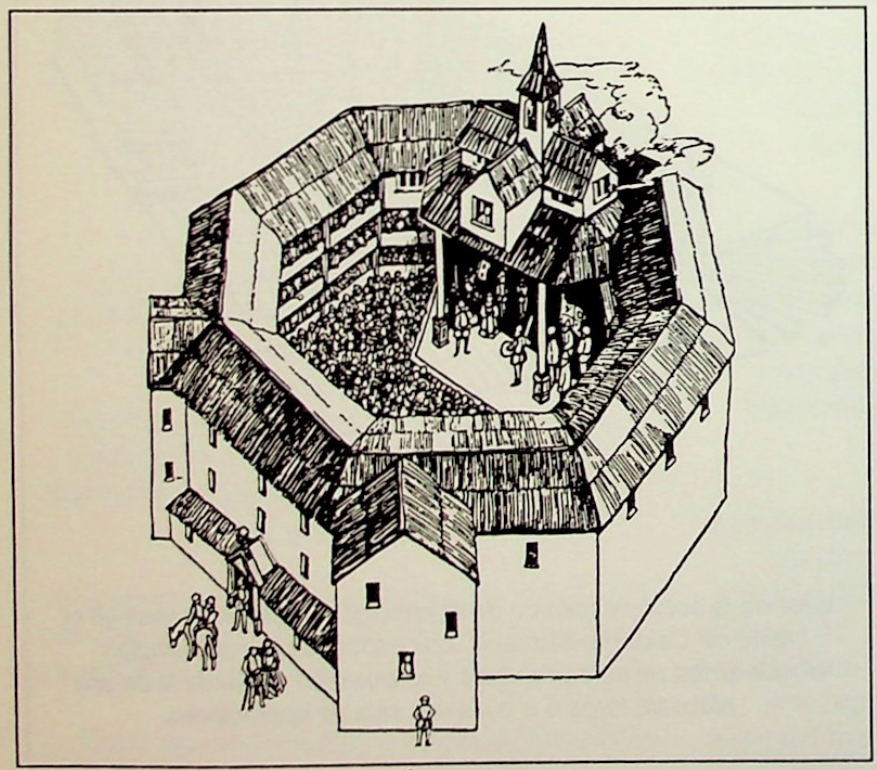


LÁMINA VII

los cuerpos de los comediantes [. . .] un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones físicas de los comediantes. . ."[15] Cabe aclarar que, dentro de el ejercicio lúdico, "[El espectador] ve lo que la ilusión [. . .] le sugiere. Sin embargo por la misma convención [. . .] no [se] puede prescindir de la realidad, que es su terreno de entendimiento con el espectador, sin el cual su gesto resultaría gratuito. . .",[16] y un escenario no es ficticio, es físicamente perceptible. Por tanto, la noción de *espacio lúdico* simplemente nos remite al uso que del espacio físico se hace. Tal es así, que los aspectos del espacio lúdico tienen un sistema de interdependencia, pues los signos por sí mismos no remiten a un sistema de entendimiento unívoco. De alguna manera, el sistema de signos tal y como lo entiende Ubersfeld.[17]



Considero que, básicamente, la realización de esta clasificación es periférica al arte teatral, pues cada vez son más las salas que desaparecen y menos las que se construyen: la teoría no salva a los hechos.

Sea de ello lo que fuese, cabe mencionar en esta reflexión la importancia y la necesidad de un teatro especial para Toluca: un espacio teatral que, aunque sea *ortodoxo*, sirva de casa al Teatro Mexiquense.

Los *espacios alternativos* no dejan de ser, de cualquier manera, los espacios de los errantes, que si bien son sumamente importantes, tanto por todo lo que renuevan y amplian la imaginación escénica teatral como por su ascendencia dentro de la tradición teatral milenaria, resulta de vital importancia su traslado y transcodificación escénico-espacial: de un *espacio* a otro, de una *escena* a otra, de un *espacio* "abierto" a uno "cerrrado": a un lugar "propiamente teatral" •

Ilustraciones

Lámina I: Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, p. 76
Lámina II: Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 135
Lámina III: Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, p. 171
Lámina IV: Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, p. 171
Lámina V: De Marinis, *El nuevo teatro 47-70,* p. 86
Lámina VI: De Marinis, *El nuevo teatro 47-70*, p. 86
Lamina VII: Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 165.

Notas

[1] *Escena* la entendemos como aquel lugar que demarca un perímetro representacional (proscenio). La escena tiene por contraparte al espacio social. Término de empleo dramatúrgico y sinónimo de *escenario*.
[2] Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, México, Ed. Árbol, p. 76
[3] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral,* España, Paidós, pp. 135-136.
[4] Patrice Pavis, *Diccionario de teatro,* Argentina, Paidós, p. 171.
[5] *Ibidem*.
[6] Peter Brook, *El espacio vacío*, p. 87.
[7] *Idem*., p. 90.
[8] Richard Schechner, *ob cit.,* p. 30.
[9] *Idem*., p. 33.
[10] De Marinis, *El nuevo teatro 47-70*, p. 83.
[11] Brook, *ob. cit*., p. 24.
[12] Schechner, *ob. cit*., p. 59.
[13] *Idem*., p. 41.
[14] *Idem*., p. 53.
[15] Ubersfeld, *ob. cit*., pp. 136.
[16] Barba y Savaresse, *Anatomía del Actor*, Veracruz, Gaceta, p. 82
[17] Cfr. Ubersfeld, *ob. cit*.