

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 Terneras, 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. ■