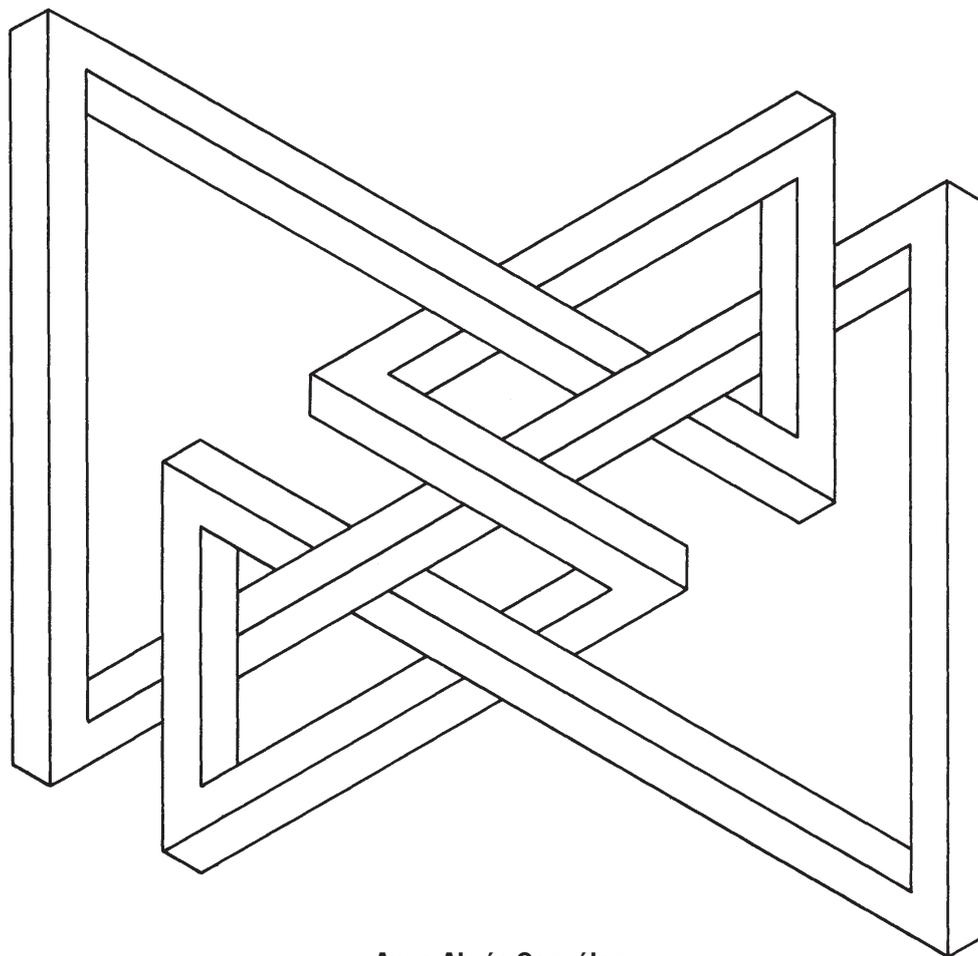


BREVE CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL ESPACIO TEATRAL



Anxo Abuín González

Universidade de Santiago de Compostela

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

