

6 Espacio

Espacio dramático y posdramático

Espacio dramático, centrípeto y centrífugo

Generalmente se puede decir que el teatro dramático prefiere un espacio *mediano*; los espacios inmensos y los muy íntimos son tendencialmente peligrosos para el drama. En ambos casos, se suprime o se pone en peligro la estructura del *reflejo* (*Spiegelung*), en la medida en que el marco de la escena funciona como un espejo que permite que el mundo homogéneo del observador se reconozca en el mundo igualmente cerrado del drama. Para que tengan lugar estas equivalencias y estos reflejos, aunque sean también ilusorios o ideológicos, resultan necesarios el aislamiento, la independencia y la identidad propia de ambos mundos. Todos ellos posibilitan la *seguridad de las fronteras*, indispensable para el proceso de identificación entre emisión y recepción de los signos, que transmite un emisor idéntico a sí mismo a un receptor idéntico a sí mismo. Un teatro en el cual la percepción no se encuentre dominada por la transmisión de signos y señales, sino por lo que Jerzy Grotowski llamó «la cercanía del organismo vivo»¹, se contrapone a

¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, op. cit., p. 107 [cfr. para la cita en castellano: GROTOWSKI, J. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 24].

las distancias y abstracciones esenciales del drama. La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica *centrípeta* en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos. Así, por ejemplo, en las escenificaciones de Grotowski (*El príncipe constante*, 1965-1968; *Acropolis*, 1962-1964-1967; *Apocalipsis cum figuris*, etc.) el teatro se convierte en un grupo de escenas casi rituales en las que la participación emocional de los espectadores se produce para el acontecimiento. Los actores son observados desde una cercanía (*close up*) tan asediante que el espectador no puede evitar ser consciente de su proximidad corporal y de su mirada de *voyeur*, y cae en la esfera de la vivencia orgánica conjunta, si bien esto sigue siendo algo muy distinto a una participación real, que no se produce en las piezas de Grotowski.

La otra amenaza para el teatro dramático es el espacio de grandes proporciones, que tiene un efecto *centrifugo*. Se puede tratar simplemente de un espacio que, por sus enormes dimensiones, suplante o sobredetermine la percepción de todos los demás elementos (como, por ejemplo, el estadio olímpico de Berlín en *Winterreise* [Viaje de invierno], de Grüber); o un espacio que eluda el dominio de la mirada mediante acciones que tienen lugar simultáneamente pero en distintas ubicaciones, como en el teatro *integrado* o en el famoso *Orlando furioso* de Luca Ronconi a partir de una adaptación de *Tasso* realizada por Eduardo Sanguinetti, puesta en escena por primera vez en 1969 en el Festival dei due mondi en Spoleto y uno de los primeros grandes acontecimientos de lo que poco después se llamaría *teatro total*. Aquí los espectadores tuvieron que padecer la tortura de decidir cómo querían montar su representación en vista de varias opciones posibles. También fueron utilizados como *decoración*, cuando de pronto pasaban a hacer de árboles de un bosque que atravesaban los actores. Tanto aquí como en otros ejemplos del teatro total se puede considerar que, pese al rechazo de una configuración escéni-

ca ilusionista, se celebra un verdadero triunfo de la *ilusión* teatral². Como ejemplo podemos citar el excepcional espectáculo 1789 del Théâtre du Soleil, en el cual la impresión de una animada feria anual, con montones de personas, tenderetes iluminados, bullicio y sorpresas, se combinaba con las escenas actuadas. Las plataformas de madera, unidas unas a otras mediante pasarelas, y las multitudes de espectadores que iban y venían entre ellas, aglomerándose o dispersándose, confirieron al teatro una atmósfera semejante a la de un circo y, al mismo tiempo, lo hicieron equivalente, escénica y espacialmente, a las calles y plazas del París revolucionario.

Espacio metonímico

En todas las formas espaciales abiertas más allá de la ficción de la escena dramática el espectador se transforma en un coactor más o menos activo, más o menos voluntario. La realización escénica de Kama Ginkas, *K.I. from Crime*, preparada para la actriz Olkzana Mysina y que pudo verse en 1997 en Avignon, hizo del espacio, provisto apenas de algunos elementos fragmentarios, una escena de apelación real a los espectadores presentes, que fueron tomados de la mano individualmente, requiriéndoles su ayuda y su implicación en la histeria lúdica de la actriz, que interpretaba a Katerina Ivanova, personaje de la novela de Dostoievski. La difuminación extrema de la frontera entre vivencia real y ficticia tiene consecuencias de gran alcance para la comprensión del espacio teatral: este pasa de ser un espacio metafórico y simbólico a convertirse en un *espacio metonímico*. La figura retórica de la metonimia produce la relación y la equivalencia entre dos medidas, no del modo en que lo hace la metáfora, que acentúa su similitud (por ejemplo, entre la navegación y la vida en un *viaje vital* con salida/nacimiento, camino, quizá tempestades y descarríos, llegada/muerte), sino que permite tomar una parte como el todo (*pars pro toto*: por ejemplo, *una cabeza* [inteligente]) o hace uso de una conexión externa (*Washington desmiente que...*). En el sentido de esta relación de contigüidad podemos llamar metonímico

² Ibidem, p. 114.

a un espacio escénico que no se determine principalmente como soporte simbólico de otro mundo ficticio, sino que sea enfatizado y ocupado como parte y continuación del espacio real del teatro.

El teatro dramático, en el que las tablas del escenario significan el mundo, se podría comparar con la *perspectiva*: el espacio se encuentra aquí, tanto en sentido técnico como mental, ventana y símbolo, análogo a la realidad que hay *detrás*. Por medio de la abstracción y del énfasis, ofrece una suerte de equivalente metafórico del mundo a escala, al modo de una pintura renacentista pensada como *finestra aperta*. El teatro dramático simboliza una ventana en perspectiva en la medida en que sus tablas siempre significan el mundo; es secundario si el drama se representa en distintos compartimentos de un *escenario simultáneo*, como en la Edad Media, en la decoración múltiple (*décor multiple*) del Renacimiento o en el tipificado palacio de espacio unitario (*palais à volonté*) del Clasicismo. Lo mismo ocurre si tiene lugar ante el trasfondo del escenario barroco o en el campo de fuerza de un *milieu* naturalista que parece determinar de antemano las acciones de las personas.

El espacio dramático es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario. Por el contrario, en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida. El trayecto que en el teatro clásico recorre la intérprete sobre la escena significa, como metáfora o símbolo, un trayecto ficticio, quizá la distancia que recorre Grucha a través del Cáucaso. En un espacio que funciona metonímicamente el camino recorrido por un actor representa principalmente una referencia espacial de la situación de teatro, referido, como *pars pro toto*, al espacio real del terreno de actuación y, *a fortiori*, del teatro y del espacio circundante en su conjunto.

Drama y otros marcos

El drama ha sido desde siempre más bien un marco en sí mismo que algo enmarcado. Así como en la pintura el fondo es imprescindible para la figura de modo que esta pueda ser destacada, la trama y la acción dramática constituyen el marco y el fondo irrenunciables a partir de los cuales los gestos individuales del lenguaje y del cuerpo conservan su sentido. Por lo tanto, en teatro coexisten el marco espacial del prosenio, el marco mental de la escenificación y, dentro de ellos, a su vez, el marco del proceso dramático. A ellos se añade la disposición formal que funciona, asimismo, como marco. Con el primer verso, la primera frase, la primera salida a escena, el público se prepara para una determinada expectativa de lenguaje, una forma estilística elemental y una estética. De este modo, los acontecimientos se encuentran también enmarcados por la forma. Por un lado, lo enmarcado se constituye como contexto *interno* y, por otro, se aísla por la realidad *externa* como algo especial, significativo, elevado e intensificado. Cada estética teatral emplea esta capacidad del marco cuando saca a la luz elementos simples y poco significativos. El marco intensifica y concentra la predisposición para la percepción de un modo en que también lo cotidiano deviene interesante. En su diario Max Frisch anotó:

¿Por qué se enmarcan los cuadros? [...] El marco, cuando lo hay, desprende [las imágenes] de la naturaleza, es una ventana a otro espacio totalmente distinto, una ventana al espíritu, donde la flor, la pintada, ya no es una flor que se marchita, sino una interpretación de todas las flores. El marco la sitúa fuera del tiempo. [...] ¿Qué nos dice el marco? Dice: mira hacia aquí, aquí encuentras algo digno de verse, algo que está fuera del azar y la transitoriedad; aquí encuentras el sentido que dura, no las flores que se marchitan, sino la imagen de las flores, o, como ya se ha dicho: la imagen-sentido³.

Estas frases caracterizan también el rendimiento del marco en el teatro dramático. En el teatro posdramático, en cambio, resulta

³ FRISCH, M. *Tagebücher 1946-1949*. Fráncfort: Shurkamp, 1970, p. 65.

evidente que el marco difícilmente puede tener una aplicación pues, al final, acaba conduciendo a una *imagen-sentido*. En lugar de ello se privilegian algunas estrategias, como la de la *enmarcación múltiple*. Cabría pensar hasta qué punto la idea de la imagen-sentido ya contiene en sí misma la contradicción de una mirada del sinsentido y, sobre todo, si hace referencia a la complicada problemática de la visión y del ver⁴. La multiplicación de los marcos, sin embargo, neutraliza verdaderamente la función de un solo marco; así, lo individual es extraído del terreno unitario que constituye el marco, en tanto que lo enmarca, lo individual ve cortado su vínculo con el todo que hace que lo sensorial resulte significativo. En vez de ello, la multiplicación de los marcos provoca que lo individual se reconduzca a sí mismo como *ser aquí* y *ser así* de su naturaleza sensible, o, visto desde otra perspectiva, como perceptibilidad intensificada.

Estética posdramática del espacio: panorámica

El giro en 1980

La emancipación de la semiótica visual del teatro, ligada a la retórica política y en competencia con ella, permaneció restringida a la neovanguardia de los años sesenta. La interpretación teatral podía ser *lectura* radical, pero todavía continuaba siendo más o menos válida la primacía del texto y la transmisión de significado. En la tradición del teatro dramático lo visual continuó sirviendo a esta transmisión de significado —a pesar de su propio despliegue de estímulos ópticos y arquitectónicos—. Para el libre desarrollo de un *theatre of images** [teatro de imágenes], como habitualmente se denomina a Wilson y

⁴ Cfr. MANFRED, Frank. «Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher». En *Neue Hefte für Philosophie*, núms. 18/19. Göttingen, 1980, pp. 58-78.

* *Theatre of images* es el título de un libro publicado en 1977, por Bonnie Marranca, en el que se analiza la obra de Robert Wilson, Richard Foreman y Lee Breuer y en el que se propone un marco teórico-crítico para el estudio de sus producciones. MARRANCA, Bonnie. *The Theatre of Images*. Indiana: Indiana University Press, 1977 [N. del E.].

sus seguidores, era necesario un mayor impulso del distanciamiento del mensaje político, en sentido estricto, y de la literatura dramática, en sentido amplio. A principios de los años ochenta llamó la atención el hecho de que una serie de escenificaciones importantes —las de Klaus-Michael Grüber, Ariane Mnouchkine o Peter Stein— realizaran grandes *tableaux*, cada uno a su modo. En ese momento irrumpió un énfasis en el desarrollo de la configuración escénica, un interés por un espacio teatral formalmente estilizado, que pronto se reflejó en el prestigio de artistas radicales como Jan Fabre. Se puso fin así a una idea de teatro orientado al contacto con el público, propia de la época *activista* de los años sesenta y setenta; ahora se trataba de sumergir al espectador en un aspecto concreto, en detalles y en estructuras formales y significantes. Las consecuencias de esta tendencia fueron una precisión clasicista, también fría, y unos entornos escénicos que producían una prolongada sensación de retardo. El efecto intenso de la imagen y del espacio se asoció frecuentemente con una duración aumentada de la realización escénica. Esto condujo, en primer lugar, a la vivencia del espacio característica del teatro posdramático en la cual la impresión visual, en cierto modo, se sobrecarga con palabras y gestos en el transcurso de la realización. El espacio posdramático no sirve al drama, tampoco a una actualización politizada; el proceso teatral se convierte, a la inversa, en una experiencia esencialmente espacio-visual.

La siguiente panorámica toma en consideración tanto los escenarios con una clara separación respecto al espacio de los espectadores, como también espacios interactivos e integrados, aquellos que, en sentido amplio, pueden entenderse como espacios *heterogéneos* que tienden un puente hacia situaciones cotidianas. Se mencionan aquí espacios completamente al servicio de la semántica textual y espacios que se convierten, en palabras de Achim Freyer, en una libre *composición paralela* de música o texto. En este caso, no se trata de valorar la obra de algunos escenógrafos significativos del teatro contemporáneo. Desde Erich Wonder hasta Anna Viebrock, desde Axel Manthey hasta Achim Freyer, los espacios escénicos del presente

y su correspondiente dialéctica artística deben ser comentados en su inmensa variedad a la luz del paradigma del teatro posdramático, así como del dramático (ya que en el teatro a la italiana, propio del teatro dramático, se encuentran también importantes innovaciones espaciales).

Tableaux (enmarcaciones)

A simple vista, el espacio escénico en cuanto *tableau* se cierra programáticamente frente al *théâtrou*: la clausura de su organización interna se hace muy evidente. En este sentido, el teatro de Robert Wilson resulta ejemplar y no por casualidad se le ha comparado repetidamente con la tradición del *tableau vivant**. Como es sabido, en el siglo XVIII estaba de moda que las damas y los caballeros de la alta sociedad se divirtieran reproduciendo cuadros pictóricos e imitaran las poses y las vestimentas correspondientes (normalmente con acompañamiento musical), hasta que volvía a caer el telón⁵. De esta comparación se desprende una observación correcta: el teatro de la lentitud orienta inevitablemente la percepción hacia la posición con la que se contempla un cuadro. Pero también una incorrecta, pues el objetivo de la ralentización ceremonial no es el feliz *reconocimiento* de una pintura famosa (lo cual entraría en contradicción inmediatamente con el motivo de la presencia del teatro), sino el reconocimiento de los gestos humanos y las formas dinámicas en el presente vivo del teatro.

El marco es algo propio de la pintura y el teatro de Wilson es, de hecho, un teatro del marco ejemplar; todo empieza y todo termina –un poco como en el arte del Barroco– con los marcos. Incluso allí donde Wilson abandona los encuadres escénicos clásicos, crea inmediatamente marcos de luz, de espacio y de sonido. Por ejemplo, en *Perséphone*, representada a cielo descubierto en el antiguo estadio de Delfos, dividió el espacio en áreas y líneas de luz y lo hizo aparecer

* El autor se refiere a la tradición pictórica de los *cuadros vivientes* (*tableaux vivants*) en las que se pretendía presentar un relato histórico tipo friso. La fotografía vino a remplazar a esta particular forma de entretenimiento y arte [N. del T.].

⁵ Cfr. HOLMSTRÖM, Kirsten G. *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1967.

como un sistema de cuadros. En una realización escénica de *T.S.E.* (previamente estrenada en 1993 en Gibellina) en el Hetzerhallen de Weimar durante el Kunstfest de 1996, se practicó también una división de la superficie de actuación mediante áreas de luz en torno a las cuales el público se situaba, con el único límite de las marcas lumínicas. De este modo, la estrategia de multiplicar los medios de enmarcación teatral practicada por Wilson proporcionó a cada detalle su propio valor de exhibición, si bien una vez más a costa de su aislamiento estético. La creación de marcos se producía mediante la iluminación especial de los cuerpos, la definición de sus lugares sobre el suelo por medio de campos de luz geométricos, la precisión escultural de los gestos y la elevada concentración de los actores que, por su eficacia ceremonial, producían también marcos en torno a ellos.

Tanto el modo de andar como el movimiento de una mano o la rotación del cuerpo se distinguen como fenómenos en una nueva visibilidad. Así, dichos fenómenos se suceden en una serie no jerárquica, con precisión absoluta y encuadres remarcados. Sería tentador describir ahora las tradiciones del clasicismo, de la nueva objetividad y del surrealismo, así como los rasgos que proceden de la estética barroca, en la cual, por ejemplo, también se dan los marcos encadenados tanto en pintura como en arquitectura.

Juego con el espacio y la superficie

En el teatro dramático se trataba de crear un marco adecuado para la experiencia de lo dramático; un espacio, al mismo tiempo, real y espiritual, una imagen de fondo, una imagen alegórica; esto es, la constelación escénica misma *en cuanto* imagen en sí misma. Con la autonomización de la experiencia visual pictórica en la Modernidad se dio la condición previa para que la escena se aproximara en su concepción a la lógica de la imagen pictórica y, en consecuencia, *se apropiara, hasta cierto punto, del modo de recepción característico de la pintura*. No obstante, no faltaron quejas a esta postura porque se creía que, a través de este giro hacia lo visual, la percepción, orientada de modo dramático-literario, sería expulsada del palco real; un rechazo

que, sin embargo, permanecía ciego frente al beneficio que aquella ofrecía. Así, el enfoque de la imagen como tal se convierte en una percepción dinámica de la *opsis* (Aristóteles) y en una *visión vidente*, en el sentido que le da Max Imdahl como *contrabando* para el caso de la vivencia teatral.

En las escenografías de Achim Freyer o Axel Manthey los cuadros escénicos funcionan como niveles de imagen idealmente definidos. Ambos conciben los marcos escénicos como una *superficie pictórica* que permite entender el ejercicio teatral como *pintura escénica*. De este modo, Manthey ofreció una acentuación de lo pictórico sobre la escena en la escenografía que diseñó para *Der Ring [El anillo de los Nibelungos]*, de Ruth Berghaus (puesta en escena entre 1985 y 1987, en Fráncfort), o a inicios de los años ochenta en Colonia para Jürgen Gosch. Tanto las líneas, a menudo frías y tendentes a resaltar las grafías de la escritura, como los emblemas de Manthey crean imágenes autónomas en las cuales se sitúa en primer plano la relación de las figuras escénicas respecto a la superficie. Cuando emergen elementos primarios (tales como la esfera o el cubo), los signos simbólicos (como la mano y la flecha) o motivos naturales sencillos, el garabato y la escritura conscientemente infantil, recuerdan siempre a algo pintado. Haciendo uso de la tradición intelectual del constructivismo y de la Bauhaus, Manthey dispone un opulento lenguaje de imágenes visualmente penetrantes, pero no autocomplacientes, que también creó para el mundo de la danza (como las que diseñó para William Forsythe); aunque la mayoría de las veces se concentró en el teatro dramático como, por ejemplo, las escaleras gigantescas que saturaban la escena para *Menschenfeind [El misántropo]*, de Gosch (escenificada en Colonia, en 1982) o, dos años después, el curioso palacio semejante a una tienda de campaña para *Edipo*.

Así, el espacio escénico se convierte en un tema de discusión recurrente porque muchos directores provienen de la pintura, la escultura y el diseño; un encuentro conjunto que, ya a inicios del siglo xx, influyó en el teatro de forma altamente productiva⁶. En el Wooster Group, en Jan

⁶ Cfr. entre otros: *Raumkonzepte. Ausstellungskatalog. Konzept: Hannelore Kersting, Bernd Vogelsang, Helmut Grosse*. Fráncfort, 1986.

Lauwers y en más de una producción de Jürgen Kruse salta a la vista el procedimiento de situar a los actores casi al borde de la escena; por así decir, como en una superficie pictórica, adheridos a la *cuarta pared*. De este modo, en ocasiones, como en la escenificación de *Ricardo II* de Kruse en Stuttgart, surge un efecto de composición que hace que la disposición de los actores parezca claramente una pintura en la parte delantera del prosenio.

Montaje escénico

En los trabajos de Jan Lauwers podemos encontrar otra forma del espacio posdramático. En ellos los cuerpos, los gestos, las posturas, las voces y los movimientos se arrancan de su *continuum* espacio-temporal y se reconectan, aíslan y *montan* a modo de *tableaux*. Las jerarquías habituales del espacio dramático (ubicación del rostro, de los gestos significativos, de la confrontación de los antagonistas) se vuelven obsoletas y, con ellas, también el espacio *subjetivado*, dispuesto por un yo-sujeto. La escena no se configura como un terreno homogéneo, sino que consiste en *áreas* alternantes, demarcadas mediante la luz y los objetos, en las que se actúa sincrónicamente. De este modo, el espacio de actuación se define momento a momento en el transcurso de la realización escénica. A diferencia de las acciones paralelas, a menudo percibidas como inconexas en el caso de Wilson, en Lauwers las conexiones objetivas son más claras y el espacio es *más literario*. Se trata, pese a la fragmentación, de *espacios definidos temáticamente*. El caleidoscopio de estructuras espaciales, el atrezzo y los espacios de luz corresponden a un trabajo de montaje y desmontaje. En las obras de Shakespeare, que Lauwers ha escenificado repetidamente, la tradicional continuidad de la fábula es deconstruida, pero sus temas —como la muerte, la amistad, el poder y la soledad— siguen organizando la lógica de los montajes escénicos y, por lo tanto, se mantienen como tales. Pese a la fragmentación, la abreviación y los cortes, las fábulas se narran en sus rasgos fundamentales.

De modo diferente a lo que ocurre en el teatro épico, los acontecimientos que suceden en diferentes lugares del escenario no

se enlazan por medio de un marco de continuidad narrativa. Antes bien, al ocupar desde el principio posiciones bien visibles (una mesa, un podio, un par de asientos, un fondo abstracto, quizá la sugerencia de la disposición escénica de algunos elementos), entran en juego debido a un *cambio de foco* dramático y, así, adoptan un aspecto similar al de la experiencia cinematográfica. Frente a un campo de actuación fragmentado mediante cortes en unidades definidas y heterogéneas, el espectador tiene la sensación de ser llevado de acá para allá, como en una película de secuencias paralelas. Así, el procedimiento del *montaje escénico* provoca una percepción que recuerda al *trabajo del montaje cinematográfico*. Pero, además, en él cabe destacar un principio de organización que también es inherente a la pintura. Sobre la escena, los actores se comportan continuamente como *espectadores* respecto a ellos mismos: según lo que hacen los demás surge una focalización peculiar en la acción así observada. Este hecho funciona de forma análoga a la *dirección de la mirada* que presentan las pinturas clásicas; es decir, a través de las direcciones de la mirada de las figuras representadas se bosqueja el *camino de la mirada* del observador, al que se le sugiere una determinada *lectura* secuencial y una jerarquía de las escenas representadas. Algo similar ocurre en el caso de Lauwers:

La observación de las escenas, el observar del espectador, es un elemento constitutivo de la actuación: las miradas de los actores estructuran lo narrado escénicamente. Un fragmento del acontecimiento escénico (un actor/constelación de figuras, un lugar, un campo visual) es *recortado*, se convierte en una unidad del montaje. Un desvío de la mirada hace resaltar el foco⁷.

Los actores parecen *salirse* momentáneamente de su carácter de intérpretes y actuar como espectadores conjuntamente con los otros espectadores; de este modo, el marco de este teatro se mantiene como un *tableau* dinámico, sistemáticamente incierto. Para la recepción esto significa que los espectadores tienen la posibilidad de dejarse

⁷ Cfr. HERKENRATH, K. *Jan Lauwers Antonius und Cleopatra*, op. cit., pp. 65 y ss.

guiar por la *dirección de la mirada*, o bien de desviarse y captar el detalle externo al foco o, como mínimo, de verlo al mismo tiempo. Al final, *el espectador (co)realiza el montaje* y decide si y de qué modo quiere focalizar la mirada. Sin embargo, aunque sea perfectamente adecuada la denominación ocasional de *montaje abierto* para este procedimiento, puede confundir debido a su similitud con la construcción filmica. La libertad del espectador se puede entender aquí más como un paso del teatro hacia la libertad de la *lectura* que como una aproximación al cine. Se dice que en el cine la mirada del espectador es la que fundamentalmente une los fragmentos, los sintetiza con su consciencia, junto a la poderosa sensación de *hacer* la película él mismo. Pero la *mirada de la cámara* se identifica con el espectador de cine, así que no se trata únicamente de una omnipotencia de la fantasía, sino de una mirada cautivada que, abúlica y rendida, se entrega a la mirada de la cámara, a la dirección. La actividad y la afirmación se posicionan frente al hecho de que la densidad de los signos filmicos (imagen fotográfica, movimiento, música, lenguaje, sonido, la reproducción del mundo real) difícilmente permite la liberación de la reflexión, la *transformación del sentido*, probar y desechar. En el teatro posdramático, por el contrario, el montaje escénico abierto sí ofrece tal liberación y ello no implica que los ojos del observador se conviertan en ojos de cámara filmica. Otras formas del espacio múltiple son posibles a través de la técnica multimedia; por ejemplo, el acontecimiento se puede atribuir a otros espacios que se encuentran en relación con la escena. En casos extremos los espectadores no ven directamente a ningún actor, sino que únicamente reciben imágenes de vídeo de otros espacios.

Los espacios de John Jesurun y algunas realizaciones escénicas experimentales se podrían analizar según las barreras de visibilidad y la transmisión de imágenes. Es importante el detalle de que no todas estas formas teatrales consisten precisamente en una adaptación a los hábitos de la percepción multimedia, al fantasma del decreto y la transferencia electrónica sin fronteras de espacios temporales y tiempos espaciales. Más bien, el teatro posdramático simula

interconexiones y conexiones de la percepción que son imprevisibles. Quiere leer y fantasear más, ser registrado y memorizado como dato de información, formar un nuevo *arte de la espectáculo*, del mirar como un construir libre y activo, como un acoplamiento rizomático.

Espacios temporales

Al teatro posdramático pertenecen la producción y la utilización de ambientes (*environments*) a partir del modelo de las artes plásticas. En 1979, Grüber realizó en el antiguo hotel de lujo Esplanade de Berlín, una acción teatral (o una instalación) en la cual los visitantes escucharon, entre las paredes del deteriorado edificio, entre proyecciones y pequeñas escenas, una versión reducida de la novela *Rudy* de Bernard von Brentano, de 1933. Se trataba de un espacio de la memoria⁸. En una producción teatral en Berlín, Heiner Goebbels colocó al público de tal modo que, por la noche, justo al pie del Muro de Berlín, iluminado fantasmagóricamente, observara la lenta aproximación por el canal de una barcaza y, sobre ella, una figura a duras penas reconocible (acompañada de un perro), mientras David Bennent recitaba el texto *Maelstrom Südpol* [*Maestrom Polo Sur*] de Heiner Müller (basado en Poe). Otro ejemplo lo encontramos en la instalación realizada por Michael Simon, en 1996, a partir de *Bildbeschreibung* [*Descripción de un cuadro*] de Müller en la cantera de Ehringsdorf en Weimar. En este caso se guió al público a través de una secuencia de escenas y sucesos, imágenes, situaciones y paneles de texto breves distribuidos sobre el terreno. En muchos de estos espacios se evidencia la intención de posibilitar una *experiencia especial* del tiempo por medio de conceptos específicos, la elección de lugares históricamente significativos o instalaciones especialmente construidas para ellos. Esto es aplicable, por ejemplo, a uno de los trabajos más impresionantes de la tempranamente fallecida Elke Lang, que montó *Die andere Uhr* [*La otra hora*] en 1989 en el Theater am Turm (TAT) de Fráncfort, un ambiente sonoro y musical

⁸ HENSEL, G., *Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik*. Múnich: DTV Deutscher Taschenbuch, 1983, pp. 328 y ss.

con textos de Rolf Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek, Djuna Barnes y otros. El espacio teatral creado para tal ocasión por Xenia Hausner consistió en una serie laberíntica de ángulos, pasillos, lugares entrevistados y espacialidades que los espectadores atravesaron, cada uno a su ritmo, y en el que se fueron tropezando con un abundante material de recuerdos (fotos, ruidos de niños jugando, música, objetos de todo tipo). Esta *dramaturgia del espacio* permitió que el tema de la reflexión que planteaba la obra se efectuara teatralmente durante el transcurso temporal de la realización como un tiempo propio del espectador en su movimiento.

En el caso de Pina Bausch el espacio es un compañero de actuación independiente de los bailarines y parece marcar el tiempo de su danza mientras acompaña el curso de las acciones corporales. En *Café Müller* las sillas volcadas en el suelo testimonian los movimientos enérgicos y apasionados que se están llevando a cabo en ese momento. Danza y espacio presentan una dinámica coherente. El campo cubierto por miles de claveles en la obra homónima (*Nelken*) es arrasado en el transcurso de la representación, a pesar de que los bailarines, en principio, evitan cuidadosamente pisotear las flores. Así, el espacio funciona *cronométricamente* y, al mismo tiempo, se convierte en un *lugar de huellas*: las acciones permanecen a través de sus rastros, después de que ya hayan ocurrido y hayan pasado; de este modo, el tiempo se densifica. En las propuestas de Bausch, otra posibilidad de dotar de vida al espacio escénico se basa en la utilización de micrófonos y amplificadores para crear un entorno sonoro que espacializa auditivamente las acciones corporales. Colmado por los ruidos producidos por los cuerpos humanos —las sillas volcadas, el crujido obstinado de las flores aplastadas sobre las que los cuerpos se deslizan, se arrastran, se revuelcan (*Bluebart*)— o la vida orgánica interna, el espacio escénico en su conjunto parece convertirse él mismo en un cuerpo. Así, un amplificador cardíaco hace audible el latir del corazón de los bailarines y el sonido de su respiración que, amplificado mediante un micrófono, resuena en todo el espacio. Un *tiempo-cuerpo* directamente espacializado, cargado de *physis*, busca

una transferencia nerviosa directa, y no informativa, al espectador. El público no observa sino que se percibe a sí mismo en el interior de un espacio-tiempo.

En los años noventa llamaron la atención por su obstinación estilística los trabajos de Christoph Marthaler y Anna Viebrock. Encontramos en ellos una especie de *espacio del trauma*: una sala, un reloj y todo el equipamiento forman un *collage*. En estos espacios de la memoria se lleva a escena la historia —generalmente alemana—, pero el tema esencial son los traumas de la niñez. Se trata de espacios atterradoramente vastos, esquivos e inmensos, en los cuales el individuo se siente perdido, en su encierro, en el temor y la disciplina de los dormitorios y las clases de la escuela. De este modo, el recuerdo de la niñez se convierte en un medio de expresión histórico-político. En este sentido, se ha hablado oportunamente de una *mitología de lo profano* respecto a la cualidad espacial *interior/sin exterior*⁹. Frecuentemente, Viebrock y Marthaler favorecen la inserción en escena de la realidad de los autores o compositores: en la *Luisa Miller* representada en Fráncfort, la escena estaba dominada por el propio mobiliario de Verdi y la vista lateral de un bar italiano. Se trataba del bar que habitualmente visitaba el compositor tal y como se puede ver actualmente. El espacio del teatro no clausura la realidad escénica en forma de construcción surgida de la nada, sino que se abre a sus antecedentes; en el caso antes citado: la vida de Verdi, la realidad histórica del origen de la obra, el tiempo de la producción, el trabajo de escenificación en sí mismo (el teatro concreto, real, se mantiene visible y no desaparece en una creación ilusoria), el diálogo de los productores con la obra y sus circunstancias vitales. Los espacios temporales del teatro posdramático abren un tiempo de muchas capas, que no es únicamente el tiempo de lo representado o de la representación, sino también el tiempo de los artistas creadores de teatro y de su biografía. Así, el espacio-tiempo antiguamente homogéneo del teatro dramático se astilla en aspectos heterogéneos.

⁹ Véase Stefanie Carp sobre Anna Viebrock en PFÜLLER, V. y RUCKHÄBERLE, H.-J., *Das Bild der Bühne*. Berlín: Theater der Zeit, pp. 120 y ss.

La cuestión que se plantea a la mirada del espectador es la de ver entre ellos, alternando el recuerdo y la reflexión, sin sintetizarlos violentamente.

Espacios de conflicto

En el teatro de Einar Schleef el espacio de actuación se extiende, de un modo agresivo, hacia el espacio que ocupa el espectador, abriéndose paso físicamente por encima del proscenio. Aun cuando muchos puedan relacionar su nombre principalmente con lo auditivo (el lenguaje a pedazos, la violencia rítmica de las voces del coro) y con la violencia ejercida en el cuerpo de los actores (su presión física y la opresión de la acción escénica, el trabajo corporal enérgico, a veces arriesgado), el teatro de Schleef pertenece también a la dramaturgia visual: su propuesta escénica es inimaginable sin el agudizado sentido de las estructuras visuales que su formación como pintor le ofrece. Escenarios en forma de cruz y pasarelas a través del público contribuyen a que la dinámica del espacio se deslice desde la profundidad de la escena hacia el público. La serie de las producciones de Fráncfort (*La madre*, *Antes del amanecer*, *Los actores*, 1918, *Urgötz*, *Fausto*) y las escenificaciones en Berlín se caracterizan por espacios visuales y de acción que incluyen la ubicación y la perspectiva de los espectadores, haciendo imposible una distancia contemplativa. En ocasiones, la configuración del espacio impide que se pueda oír, ver y entender completamente el *todo* (por ejemplo, en el caso de los setenta metros de largo de las estrechas pasarelas de la escena de *Urgötz*, donde el público solo podía seguir claramente lo que tenía lugar sobre y debajo de la pasarela al lado del propio asiento). En *Fausto* la dinámica óptica de la escenografía, un vasto triángulo esquivo en la profundidad de la escena de altas paredes negras, se abalanzaba sobre el observador. En *Antes del amanecer* había una rampa que, desde la mitad de la escena, atravesaba la platea hasta la pared del fondo del teatro, donde, detrás de los espectadores, había actores que se hacían oír al golpear botellas de cerveza sobre mesas de madera con las que creaban coros rítmicamente agresivos. Estas pasarelas, que parten del escenario

y se dirigen al público, son recurrentes en las obras realizadas por Schleef. En la escenificación de *La señorita Julia*, de 1974, en la Berliner Ensemble con B. K. Tragelehn, la *partida* de Julia, siguiendo la descripción de Wolfgang Storch, se mostró del siguiente modo:

Cuando finalmente se amaron en la noche del solsticio de verano, asaltaron la escena desde afuera dieciséis jóvenes, bailaron *rock'n roll* con la música de una conocida banda de la República Democrática Alemana y se marcharon de nuevo. Tras esto todo cambió. Profanación. Julia, decidida a suicidarse, abandona la escena, apoya el pie sobre el respaldo de la primera fila de espectadores y les pide a estos que, por favor, la ayuden, y camina así sostenida por ellos, a través de sus cabezas y hombros sobre las filas de asientos hacia fuera de la vida; fuera de la vida en esta sociedad...¹⁰.

Lugar de excepción

En el cuestionamiento reflexivo de la situación *Teatro* el espacio posdramático puede ser algo así como un lugar de excepción. La circunstancia espacial se aprovecha para una tematización de la comunicación (no solo) en el proceso teatral. El teatro se confirma como *situación de excepción*, como una toma de distancia respecto a lo cotidiano. En el trabajo del grupo vienés Angelus Novus este tipo de utilización del espacio se convirtió en un acto político, sin que ello implicara una declaración política, pues este exigía simplemente un tiempo utópico *distinto*, otra forma de comunidad. Esta realización escénica concreta ya ha sido expuesta en páginas anteriores; ahora se trata de destacar en ella la demanda de un *espacio comunitario*, repetidamente formulada desde la Antigüedad: en la *polis* ateniense, en la Edad Media o en las primeras ideas de Richard Wagner sobre el *teatro como festividad*. En este sentido, cabe destacar que ha sido el propio desarrollo del teatro lo que ha hecho posible su recuperación como espacio de comunidad. La insistencia en la integración y la

comunicación, el redescubrimiento de la relación entre ritual y teatro y los modos de actuación abiertos sugirieron insuflarle nueva vida al ritual comunitario en el teatro. Probablemente no obedezca solo a razones pragmáticas el hecho de que algunos grupos teatrales prefieran iglesias, fábricas y naves industriales para llevar a escena sus representaciones ya que pueden recordar la imponente espacialidad de las catedrales y que, al desprenderse de su habitual función mundana de producción material, ganan, gracias al teatro que tiene lugar ahí, una nueva aura. En el libro de Theodor Lessing sobre Nietzsche se afirma:

Ya no es posible para los filósofos modernos transitar los espacios contemplativos del pasado: las iglesias y los monasterios. La moderna *vita contemplativa* se ha desprendido de la *vita religiosa*. Las iglesias y los monasterios son *petrificaciones* de otro espíritu que se impone poderosamente a aquellos que deambulan por ellos. Así pues, lo que falta es el espacio contemplativo del futuro, cuyas características define Nietzsche: «Sería necesario entender un día –y probablemente ese día esté cerca– qué falta ante todo en nuestras ciudades: lugares silenciosos, espaciosos y vastos, dedicados a la meditación, provistos de altas y largas galerías para evitar la intemperie o el sol demasiado ardiente, donde no penetre rumor alguno de coches ni de gritos [...] edificios y jardines que expresen en conjunto el carácter sublime de la reflexión y de la vida retirada»¹¹.

Theatre on location

Además del espacio teatral habitual existen posibilidades denominadas a partir del *site specific theatre* [teatro de un lugar específico], tomado de las artes plásticas. El teatro busca un particular tipo de arquitectura o una localidad –el campo raso, por ejemplo, en los trabajos más antiguos del grupo Hollandia–. Pero esto no se debe a que, como sugiere el término *site specific*, el lugar mantenga una correspondencia especialmente adecuada con un texto determinado.

¹⁰ Véase el artículo de W. Storch en PFÜLLER, V. y RUCKHÄBERLE, H.-J., *Das Bild der Bühne*, op. cit., p. 99; así como, «Theater des Konflikts. Ein Versuch über Einar Schleef». En *Neue Rundschau*, núm. 3, 1990.

¹¹ LESSING, Th. *Nietzsche*. Berlín: Im Verlag Ullstein, 1925. Lessing cita aquí el aforismo 280 de *La Gaya Ciencia* de Nietzsche.

El término se ha hecho habitual en la jerga teatral; sin embargo, la expresión *theatre on location* resulta más adecuada para referirse a este asunto.

Al menos se pueden distinguir dos variantes en el *theatre on location*. Por un lado, el lugar específico de actuación puede ser utilizado tal cual: los actores actúan simplemente entre las máquinas de una fábrica y ante los utensilios con los que se encuentran; actúan en naves de reparación del ferrocarril y el público se encuentra asimismo situado *simplemente* en el lugar —puede haber sillas o palcos a su disposición, sin que se altere el carácter básico de la espacialidad *como escena*—. Por otro lado, la segunda variante es la instalación de una escena propia con decoraciones y atrezzo en el lugar (*site*). En este caso, se origina otra escena dentro de la escena y se crea una relación entre ambas que puede presentar, de modo más o menos evidente, un conjunto de contradicciones, reflejos y correspondencias. Cuando la producción (*Stallerhof*) de Hollandia se presentó en una iglesia en medio del campo y el público tomó asiento en una tribuna hecha de tablas y cajas de heno, se persiguió destacar los motivos campesinos y religiosos de la obra; mientras que cuando esta se mostró posteriormente en una fábrica abandonada, se prefirió llevar al primer plano el tema de la desigualdad y las relaciones capitalistas.

Una razón esencial para las actuaciones *on location* deriva de la atmósfera política de los años setenta. Se trataba de dirigirse al público local mediante la expansión del teatro a lugares no habituales. Pero Hollandia, el grupo más importante de *site specific theatre* en Holanda, a la razón política sumó otra más pragmática: las subvenciones de la región de Nordholland establecían la obligación de actuar en diversos lugares. Ante esto, el grupo no siguió el modelo habitual que caracteriza a los teatros regionales (*LandesBühnen*) en Alemania, ni construyó un montaje que pudiera ser fácilmente transportable, sino que prefirió elegir para cada ocasión un lugar particular en la región como espacio de actuación e invitar a los habitantes de los alrededores.

Site specific theatre significa que el *site* en sí mismo se muestra bajo una *nueva luz*. Cuando se actúa en una nave industrial, una central

eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada *estética* en la que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor (*Mitspieler*) sin estar comprometido con una significación determinada. No se enmascara, sino que se hace visible. En una situación así, los espectadores también son coactores. De este modo, mediante el *site specific theatre* se pone en escena un nivel de *comunalidad* entre actores y espectadores. Todos son simultáneamente *invitados del lugar*, todos son forasteros en el universo de una fábrica, una central eléctrica o una nave de montaje. Viven la misma experiencia no cotidiana de un espacio inmenso, de humedad inhabitable, quizás en decadencia o en un estado ruinoso, en la cual pueden sentirse las huellas de su producción y de su historia. En esta situación espacial comunitaria se precipita de nuevo el motivo del teatro entendido como tiempo compartido, como experiencia conjunta.

Espacios heterogéneos

Mientras que las recién mencionadas formas teatrales que utilizan espacios no convencionales siguen ligadas a la presentación de una obra escénica, existe otra práctica aún más alejada de lo que comúnmente se denomina *Teatro*. Del mismo modo que en las artes plásticas, y sobre todo en el *performance art*, se han dado y se siguen dando proyectos teatrales que encuentran su razón de ser en la *activación de espacios públicos*, la compañía Station House Opera de Julian Maynard Smith busca con sus acciones una conexión con lo cotidiano en tanto concibe el teatro como una toma de conciencia de los procesos arquitectónicos. Con sus grandes construcciones de módulos de cristal el grupo representa los procesos de construcción, reconstrucción y demolición asociados a un edificio que existe realmente. Así, se erige un espacio teatral definido *urbanística* y arquitectónicamente en el cual puede aparecer la historia de la construcción como a cámara rápida. De este modo, por medio de diferentes escenas, música y exhibición del proceso mismo de *trabajo*, consiguieron hacer aparecer bajo una nueva luz las ruinas de la Frauenkirche en el Festival Theater der Welt en Dresden.

Otro ejemplo de intervención del teatro en un espacio público se pudo ver en un proyecto titulado *Aufbrechen Amerika* [Reventar América], que Christof Nel realizó junto con Wolfgang Storch y Eberhard Kloeke en 1992 (para el 500 Aniversario del Descubrimiento de América). La realización consistió en una mezcla de tres días de viajes extravagantes en autobuses, trenes y barcos a través de la heterogénea diversidad del paisaje industrial entre Bochum, Duisburg, Gelsenkirchen y Mülheim. En el transcurso de estos viajes el entorno de la región se transformó en una escena; las acciones se ubicaron en varios lugares y muchas de ellas fueron principalmente acontecimientos percibidos lentamente desde el tren (como el instante en que un cantante apareció de pronto en un prado). El tiempo del viaje, de la música y de la propia vivencia se unieron; la frontera entre lo escenificado y lo cotidiano no siempre estuvo definida durante este viaje que exigía la total atención por parte de los espectadores. Incluyó el camino y el recorrido de almacenes, puertos industriales y estaciones, lugares de trabajo que de otro modo no eran accesibles; pero también la parada en un hipódromo, donde los participantes se desperdigaron a lo largo de la extensión del césped, y una cena en mesas interminables a la orilla de un canal, en donde se congregaron todos los espectadores. ¿Todavía se puede hablar aquí de teatro? Los directores sencillamente dieron al acontecimiento el nombre de *Eine Reise an drei Tagen* [Un viaje de tres días]. Sin embargo, se puede sostener que un teatro que ya desde hace tiempo dejó de girar alrededor de la escenificación de un mundo dramático ficticio también incluye esto: el espacio heterogéneo, el espacio cotidiano y el extenso campo que se abre entre el teatro enmarcado y la realidad cotidiana *desenmarcada*, siempre y cuando dichos lugares participen en cierto tipo de distinciones, acentuaciones, extrañamientos y reconfiguraciones realizados escénicamente.

7 Tiempo

Cuestiones acerca del tiempo en el teatro

Capas de tiempo

Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y los espectadores y que, evidentemente, no se puede medir con exactitud, pues se da solo como experiencia. El análisis y la reflexión del tiempo teatral se vale de esta experiencia y se sirve de la distinción que Henri Bergson estableció entre el tiempo objetivable y mensurable (*temps*) y la *duración* (*durée*). Dado que el tiempo no se puede medir objetivamente, resulta recomendable al menos hacer algunas distinciones conceptuales. El propósito del análisis del tiempo no consiste en establecer los sistemas objetivables de la descripción, sino en diferenciar los niveles de la experiencia del tiempo en el teatro posdramático de modo que contribuyan a la comprensión de las *temporalidades* en las artes¹.

Desde la estrechez de miras que conlleva la ignorancia de la diferenciación entre el teatro y el drama, se resiente particularmente la comprensión y, sobre todo la percepción, de la dramaturgia del

¹ Cfr. BIRKENHAUER, Theresia y STORR, Anette (eds.). *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie*. Berlin: Malerei, Literatur, 1998.