

## ARTICULOS

---



### DUALIDADES ESTRUCTURALES DE *EN LA ARDIENTE OSCURIDAD* DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Jeremy T. Medina  
Hamilton College



Durante tiempo los críticos han reconocido el drama de Buero Vallejo *En la ardiente oscuridad* (1946) como modelo y precursor de muchas de las técnicas dramáticas, preocupaciones temáticas y configuraciones de personajes más importantes que desarrolla en sus últimas obras. Además, la extraordinaria habilidad artística de muchos aspectos del drama ha intrigado por igual a lectores y espectadores durante medio siglo. Destacan entre estos elementos, en primer lugar, las profundas cuestiones temáticas no resueltas, como el conocimiento, la angustia, la rebelión idealista frente a la conformidad escapista incondicional o la ignorancia feliz; la lucha unamuniana<sup>1</sup> del individuo por la verdad pese a las limitaciones

---

<sup>1</sup> Un análisis sucinto de la relación entre *En la ardiente oscuridad* y la filosofía de Miguel de Unamuno se puede encontrar en el estudio de Ida Molina "Truth Versus Myth in *En la ardiente oscuridad* and in *San Manuel Bueno, mártir*" (*Hispanófila*, 18, 1974, pp. 45-49.) "The problem of the search for truth is the central theme in several works of Miguel de Unamuno and Buero Vallejo". ["El problema de la búsqueda de la verdad es el tema central en varias obras de Miguel de Unamuno y Buero Vallejo"] escribe Molina. "The question of whether and under what circumstances the use of myth is preferable to truth is at the core of both works [*En la ardiente oscuridad* and *San Manuel Bueno, mártir*]... If the human mind is capable of reaching the truth, 'opium' is destructive. If it is not capable of reaching it, the use of 'opium' is justified. Unamuno sustains that it is impossible to know the truth, while Buero Vallejo says that the attainment of truth is neither certain nor impossible, but that there is hope" (46, 49). [La cuestión de si el uso del mito es preferible a la verdad, y en qué circunstancias se halla en el centro de ambas obras [*En la ardiente oscuridad* y *San Manuel Bueno, mártir*]... Si la mente humana es capaz de alcanzar la verdad, el 'opio' es destructivo. Si no es capaz de

## ARTICULOS

---

humanas y las restricciones sociales; el poder del amor basado en la aceptación y el entendimiento mutuos, y el anhelo quijotesco y vacilante por alcanzar lo imposible. Otras contribuciones al poderoso atractivo de la obra son su compleja combinación del drama humano, realista (para el que el papel de Juana parece pensado) y las sugerencias simbólicas trascendentales (los estudiantes del centro como ciudadanos de la España de Franco o como la raza humana en su totalidad, luz y fuego “místicos” contrapuestos a la oscuridad y la noche, el bastón de Ignacio, los árboles, ventanas y estrellas, el cambio en la forma de vestir de los estudiantes, las piezas de ajedrez, etc.). También resultan significativos el uso frecuente de presagios, sonidos y motivos musicales, la fuerza de la ironía dramática y las técnicas teatrales destinadas a aumentar el interés del público (por ejemplo, el movimiento dentro de la escena inadvertido por los personajes ciegos, o el momento extraordinario en que las luces del teatro se extinguen) y, por supuesto, la creación de uno de los protagonistas más poderosos del drama español moderno.

Los críticos se han sumergido en estos notables logros artísticos, mientras que le han prestado poca atención a los atributos formales de la obra. Por ejemplo, el extremo cuidado con que Buero construyó algunos aspectos de la trama de *En la ardiente oscuridad* no ha recibido consideración por parte de la crítica en la misma medida que la prestada al tema o a la caracterización.

En realidad, el dramaturgo ha creado un modelo estructural calculado y sensato.<sup>2</sup> En términos amplios consiste en: 1) una exposición que nos da la primera pista tangible de la influencia que ejerce Ignacio sobre Carlos (primer acto); 2) los cambios progresivos en el comportamiento y perspectiva de los estudiantes y el desarrollo de las relaciones Carlos-Ignacio y Juana-Ignacio (segundo acto); y 3) el choque culminante de las dos ideologías y los

---

alcanzarla, el uso del ‘opio’ se justifica. Unamuno mantiene que es imposible saber la verdad, mientras que Buero Vallejo dice que llegar a la verdad no es ni seguro ni imposible, pero queda la esperanza” (46, 49)].

<sup>2</sup> Esta característica la han pasado por alto algunos críticos como como Robert L. Nicholas, según el cual *En la ardiente oscuridad* revela “una estructura poco sólida”. Robert L. Nicholas, *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Estudios de Hispanófila, 1972, p. 33.

## ARTICULOS

---

dos hombres, que termina con la muerte de Ignacio y el *desenlace* final (tercer acto), cuando Carlos asume el papel de discípulo y es testigo de la angustia y rebelión de Ignacio. El momento en que Ignacio fuerza la revelación de las inseguridades secretas de Carlos (escena del velador) ocupa el centro exacto de la obra.

La prueba más clara de la manipulación consciente de la trama por Buero se puede encontrar en el uso de escenas paralelas y en otras formas de dualidad estructural.<sup>3</sup> Entre ellas destacan:

1. El momento en el que Juana por poco golpea a Elisa (segundo acto), relacionado con otro en el que Carlos está a punto de llegar a las manos con Ignacio (tercer acto).
2. El anhelo de Ignacio de ver las estrellas (tercer acto) y la significativa repetición del mismo anhelo por parte de Carlos al final de la obra.
3. La camisa desabrochada y la corbata floja de Carlos al iniciarse el tercer acto, prendas de las que se despoja con violencia en la escena final.
4. Las dos discusiones entre Juana y Elisa acerca de Ignacio en el primer acto y en el segundo (destacando por comparación la intensificación de sus respectivos sentimientos por el protagonista).
5. La breve discusión entre Esperanza y Lolita en el segundo acto sobre Ignacio (Lolita: “nos desprecia” [56])<sup>4</sup> se compara con la escena siguiente, en la que Elisa invierte la forma de pensar de Lolita y le dice a Juana (57) “¡Cómo le odio!”

---

<sup>3</sup> Un crítico que ha reconocido una o dos de las correspondencias entre escenas de *En la ardiente oscuridad* es Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pp. 62-63. Enrique Pajón Mecloy ha enunciado (pero no desarrollado) la idea que “de la estructura de esta obra puede decirse que está caracterizada por los contrastes entre situaciones”. Enrique Pajón Mecloy, *Buero Vallejo y el antihéroe: una crítica de la razón creadora*, Madrid, Breogan, 1986, p. 588. Jovita Bobes Naves ha comentado sobre el uso de escenas paralelas simultáneas en la obra de Buero y menciona, sin elaborar, el hecho de que escenas correspondientes a veces “ponen de relieve sentimientos, la reiteración de comportamientos sociales, o efectos de contraste” Jovita Bobes Naves, *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 35.

<sup>4</sup> Todas las referencias son de la edición de la obra Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

## ARTICULOS

---

(mientras Ignacio oye por casualidad las dos frases).<sup>5</sup>

6. Por último, el contraste entre los árboles al principio de los actos primero y segundo.

Más compleja es la relación entre los finales de los actos primero y segundo, que demuestran, de forma paralela, la primera señal importante de inseguridad en Carlos y el primer momento en que Ignacio siente confianza en sí mismo, respectivamente:

- ⊙ Acto I:
  - a1) Carlos entra después de una escena importante entre Juana e Ignacio.
  - b1) Juana se niega a contestar su llamada.
  - c1) Carlos vacila y palpa el aire.
- ⊙ Acto II:
  - a2) Carlos (y Pablo) entran, otra vez después de una escena importante entre Juana e Ignacio.
  - b2) Juana, ignorando de nuevo a Carlos, besa a Ignacio y sale en silencio con él (mientras que Ignacio ha abandonado su bastón).
  - c2) Carlos se da cuenta plenamente del rechazo de Juana.

Pero el uso más elaborado e interesante de dualidad escénica se relaciona con las dos importantes discusiones entre Juana e Ignacio en los actos primero y segundo. En el primer caso, los dos hablan del amor en términos abstractos: Juana le dice a Ignacio que necesita una novia e Ignacio diserta sobre la importancia de un amor basado en un entendimiento y aceptación "realistas". Juana le implora que no se marche, y seguidamente

---

<sup>5</sup> La última escena, a su vez, está relacionada con la ya mencionada primera discusión entre Juana y Elisa en el primer acto. Casos en que la audiencia sabe y ve más que los personajes son uno de los recursos dramáticos favoritos de Bue-ro en esta obra. Estos momentos incluyen la reacción del padre ante la indiferencia de Ignacio (primer acto), cuando Elisa escucha por casualidad la conversación entre Carlos y Juana (segundo acto), la escena del velador (segundo acto), la tristeza de doña Pepita al escuchar la discusión de por qué se casó con Pablo (segundo acto), cuando Elisa y Carlos se esconden mientras Juana busca a Ignacio (tercer acto) y cuando Pepita es testigo del asesinato de Ignacio (tercer acto).

## ARTICULOS

---

Ignacio le explica que “yo estoy ardiendo por dentro: ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... Yo os voy a traer guerra, y no paz” (36).<sup>6</sup> A esto le sigue la conclusión del acto, en el que Juana (como ya hemos mencionado) no responde al grito de Carlos.

En el segundo acto Juana e Ignacio se encuentran juntos y solos de nuevo, en el mismo lugar. Se discuten los mismos temas pero en orden inverso. Juana exclama dirigiéndose a Ignacio: “¡Guerra nos ha traído y no paz!” (60). Juana le ruega a Ignacio que se vaya e Ignacio (hablando esta vez en términos personales, no abstractos) le declara su amor por ella. A estos tres pasos, igual que antes, les sigue una escena final en la que Juana deja a Carlos sin respuesta.

Podemos resumir la relación entre las dos escenas de la forma siguiente:

- Acto I: Juana e Ignacio:
  - a1) discusión abstracta del amor
  - b1) petición de que Ignacio no se marche
  - c1) futura influencia de Ignacio : “traer guerra”  
Juana rechaza a Carlos (fin del primer acto).
- Acto II: Juana e Ignacio:
  - 2) pasada influencia de Ignacio: “traer guerra”
  - b2) petición de que Ignacio se marche
  - a2) discusión personal del amor  
Juana rechaza a Carlos (fin del segundo acto).

La razón por la que Buero ha tenido tanto cuidado al establecer estas correspondencias es sin duda para destacar, por medio de la comparación de elementos duales, los cambios que han tenido lugar en las emociones y puntos de vista de los personajes. En este caso, en particular, el dramaturgo aclara la progresión en los sentimientos tanto de Juana como de Ignacio, mientras que nos recuerda lo lejos que ha llegado el protagonista en su influencia sobre la escuela en su totalidad. Aunque la obra revela una es-

---

<sup>6</sup> Este y otros pasajes de la obra transmiten sin duda alusiones evidentes a la tradición mística española y al papel de Ignacio como figura supuesta de Cristo.

## ARTICULOS

---

tructura predominantemente simbólica e ideológica, Buero no nos permite perder de vista la dimensión realista y humana del triángulo amoroso Ignacio-Juana-Carlos.<sup>7</sup> De esta manera el choque abstracto entre dos filosofías de la vida resulta sorprendente y memorable por la correspondiente rivalidad humana de los dos hombres.

Así pues, el uso de dualidades escénicas, que llevan al lector o espectador a un reconocimiento más intenso del desarrollo de los personajes y de la exposición temática, viene a ser una de las técnicas dramáticas más sugestivas de la obra.

---

<sup>7</sup> Existen, sin embargo, algunos momentos que carecen de fuerza en lo que se refiere al "realismo" humano de la obra. Puede causar desconcierto el hecho de que Andrés, después de muchos años de ceguera, se pregunte de repente cómo sería poder ver ("¿Cómo supones tú que será?" - 44); también el cambio de opinión súbito de Juana en cuanto a su amor por Carlos ("¡Yo nunca he dejado de quererte, Carlos!" - 83) resulta poco convincente.

## ARTICULOS

---



### **REVISANDO LOS PARADIGMAS EPISTEMOLÓGICOS: LOS CONTEXTOS CULTURALES DE MIGUEL ROMERO ESTEO**

**Óscar Cornago Bernal**  
**Consejo Superior de Investigaciones Científicas\***



*Por más que nos pese, pertenecemos a nuestro siglo.*

AUGUSTE COMTE

El ambicioso título que encabeza estas líneas superaría con mucho las limitaciones de este ensayo. Concretando unos objetivos más modestos que los de una revisión exhaustiva de los paradigmas que en las últimas tres décadas pudieran haber marcado los derroteros del conocimiento y las ciencias, especialmente de las denominadas “ciencias humanas”, me conformaré con llamar la atención acerca de la naturaleza contingente de dichos paradigmas y la necesidad de su cuestionamiento en la cultura actual. No se trata aquí, por tanto, de deslegitimar unos sistemas epistemológicos “erróneos” para sugerir el uso de otros “acertados”, sino de poner de manifiesto, en primer lugar y de forma urgente, el carácter culturalmente motivado —es decir, histórico— de cualquier esquema teórico que pueda estar presente de modo implícito o explícito en el desarrollo de un determinado saber, disciplina o conocimiento científico. El aspecto gerundivo del verbo que abre

---

\* Este estudio forma parte del proyecto de investigación “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo xx (desde 1880)” financiado por el programa “Ramón y Cajal” del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

## ARTICULOS

---

el título de este ensayo —“revisando”— quiere expresar esta necesidad de instalarse en un estado de problematización explícito de dichos esquemas, que antes que a su acabamiento o perfección apunta a un aspecto imperfecto, es decir, no acabado o “en proceso de”. La insistencia en esta praxis revisionista no viene motivada únicamente por la creencia de que el estado de confusión que a menudo parece gobernar en las ciencias humanas, y particularmente en el análisis e historización de los lenguajes artísticos, exige dicha revisión, sino sobre todo porque el mismo momento cultural abierto en el mundo occidental a partir de los años sesenta encuentra en esa actividad de desvelamiento y problematización de los paradigmas que subyacen a las diferentes prácticas sociales una de sus constantes definitorias.

Aun con estas delimitaciones, el objetivo de nuestro estudio sigue pareciendo excesivamente amplio y abstracto. En la búsqueda de un punto de referencia concreto que nos pueda orientar en esta empresa revisionista, la obra y el pensamiento de Miguel Romero Esteo se muestran como una de las posibilidades idóneas. La figura y la obra del autor cordobés —aunque hijo adoptivo de la ciudad de Málaga— sigue siendo un claro exponente de uno de esos creadores difícilmente clasificables, un capítulo difícil de la historia de la cultura de España. El surgimiento en el horizonte de la historia de una obra artística atípica podría entenderse como un caso azaroso, excepcional o simplemente “raro”, pero cuando la obra alcanza las dimensiones, sistematicidad estructural y nivel de coherencia estética de la producción de Romero Esteo es forzoso preguntarse acerca de las posibles motivaciones más profundas que puedan dar cuenta de su aparición, es decir: entender desde sus propios condicionantes culturales las razones que expliquen su génesis, formulación y evolución. Utilizando la metáfora propuesta por Marshall McLuhan —sin duda otro de los nombres que han contribuido a una revisión de los instrumentos de análisis de la historia—, cada sociedad avanza por la autopista del desarrollo tratando de entender su propia época a través del “espejo retrovisor”, esto es: analizando el presente por medio de las imágenes que le llegan del pasado que se va quedando atrás. A menudo las obras artísticas más atípicas de una cultura son las que han sabido expresarla con mayor profundidad, las que han

## ARTICULOS

---

llegado a formular la especificidad cultural de ese momento, aquellos rasgos que diferencian esa época de lo que ha habido antes y después, las que supieron atrapar su diferencia; pero por esta misma razón son estas obras las más difícilmente analizables, pues exigen instrumentos también específicos de este momento, cuando en realidad no disponemos sino del “espejo retrovisor”, imágenes del pasado para analizar el presente. En la insuficiencia implícita de estas imágenes, teorías y herramientas construidas a la medida de un contexto cultural pasado, se cifra la diferencia específica que caracteriza cada momento, la distancia que sólo la ciencia, el arte o el pensamiento teórico, en sus expresiones más lúcidas, son capaces de poner de manifiesto.

Es por esta causa que la heterogénea producción teatral y poética, ensayística y crítica de Romero Esteo exige justamente dicha revisión de los paradigmas desde los que se vienen construyendo las ciencias humanas, especialmente para el caso de las disciplinas estéticas. Esta revisión no se hace necesaria únicamente para su estudio y análisis crítico, sino que su misma producción artística e intelectual —como en el caso de la cultura contemporánea en su sentido más amplio— responde igualmente a dicho ejercicio de revisión. “Revisando los paradigmas epistemológicos” no es, por tanto, una labor necesaria solamente para poder estudiar en profundidad esta obra, sino que su misma formulación y contenido se construyen sobre la realización de dicha práctica. De esta suerte, el esfuerzo de problematización de las constantes que subyacen a nuestra cultura se hace necesario por partida doble: desde fuera, para su análisis en un marco más amplio en el que contextualizarla, pero también, desde dentro, para la comprensión de su propio contenido. Una vez más, como ocurre con numerosos mecanismos culturales, este trabajo de revisión de los modelos epistemológicos se lleva a cabo, por un lado, de forma indirecta como necesidad para el entendimiento en profundidad de estos fenómenos culturales, como la obra de Romero Esteo, y, por otro, de modo directo, a través de la propia revisión realizada por la obra o el fenómeno cultural en tanto que mecanismo en funcionamiento, es decir, performativamente.

Ahora bien, el hecho de que una obra artística pida otras aproximaciones a partir de la construcción de nuevos contextos cultu-

## ARTICULOS

---

rales no implica que los realizados hasta el momento deban ser rechazados, sino que la obra no se agota en ellos y, por tanto, es necesario seguir abriendo otras perspectivas más revolucionarias en la medida en que iluminen nuevos paradigmas epistemológicos que saquen a la luz niveles más profundos de complejidad. Una misma época puede contextualizar un determinado fenómeno cultural a partir de diversos acercamientos basados en claves diferentes, aunque es la propia evolución de la historia la que termina consolidando unos y otros contextos en la necesidad de entender su pasado a partir de unas premisas que posibilitan la construcción del presente de acuerdo a unas expectativas de futuro. El estudio de la recepción de la obra de Romero Esteo resulta significativo para la ilustración de dicho proceso de contextualizaciones de un mismo fenómeno, en este caso su obra artística e intelectual, a partir de paradigmas diversos. La discusión acerca de los lenguajes culturales que se sigue a continuación es, por tanto, consciente de la reducción de su óptica al asumir un punto de vista estético, cualidad que marca toda la obra y el pensamiento de este autor, aunque la proyección de dicha mirada sí sea de amplio alcance, como corresponde al espacio central que ocupa la estética en la cultura moderna. Hecha esta salvedad, pasemos al análisis de la conflictiva recepción de la obra de Romero Esteo a través de las confusas aguas de la cultura actual.

Su obra dramática se inicia mediada la década de los años sesenta en un contexto que la historiografía de la cultura ha venido definiendo, ya desde aquellos lustros, como un proceso de renovación formal configurado en reacción contra los cánones del realismo socialista y el pensamiento existencialista desarrollados desde el final de los conflictos bélicos que asolaron Europa dos décadas antes. En los años cincuenta este lenguaje de corte testimonial y estética ilusionista, generada en el proceso de consolidación de la burguesía como clase dirigente durante el siglo XIX, era una de las pantallas de fondo contra las que se intentaba dibujar la cultura de los años sesenta. Este fue el primer contexto y el más inmediato que sirvió también para la recepción y el análisis de los nuevos códigos teatrales que, paralelamente a lo que sucedió en literatura o cine, estaban renovando el horizonte social del mundo occidental. La traducción estética de este proceso evoluti-

## ARTICULOS

---

vo, ciertamente complejo como todo contexto cultural, se hizo recurriendo a un eje paradigmático que ya había sido configurado durante la segunda mitad del siglo XIX: realismo frente antirrealismo, con toda una amplia gama de matices graduales, a la que se le añadió la metodología generacional. En el campo de la literatura dramática más comprometida, el resultado fue el de una generación realista de fondo social a la que se le vino a oponer, a medida que avanzaban los años sesenta, una generación calificada como “simbolista” o “alegórica”. En este segundo apartado fue incluida la obra de Romero Esteo, si bien generalmente en los últimos lugares de una extensa nómina, tras sus representantes más ortodoxos y con las pertinentes aclaraciones acerca de la extrañeza de su lenguaje dramático.

Paralelamente y al margen de clasificaciones generales para uso de historiadores y manuales, los textos de este autor comienzan a llegar a la escena en los primeros años setenta. A diferencia de la mayor parte de sus entonces “compañeros de generación”, cuya repercusión escénica en esa primera mitad de la década fue menor, los textos de Romero Esteo conocieron una controvertida recepción crítica. Gracias al sistemático trabajo llevado a cabo por Ditirambo Teatro Estudio para el desarrollo de un novedoso cuanto coherente lenguaje teatral, su obra ingresaba en la historia más renovadora del teatro español de aquel período. La puesta en escena sirvió no sólo para verificar su potencial teatral de cara a la creación de una nueva estética, sino que permitió el conocimiento de sus textos entre un público más amplio. Las críticas, tanto del texto como de su montaje, fueron en la mayor parte de los casos extremas en sus juicios, reacción esperable a un lenguaje igualmente radical a la vez que novedoso en su formulación.<sup>8</sup> Entre la disparidad de pareceres no dejaron de surgir encendidos elogios de reconocidas plumas, como las recensiones de Fernando Láza-

---

<sup>8</sup> Luis Vera, “Acercamiento a un proceso contradictorio y polémico”, en Luis Matilla y Grupo Ditirambo, *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Campus, 1978; Óscar Cornago Bernal, “Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo en la escena española”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998* (5 vols.), Madrid, Castalia, 2000, vol. IV, pp. 523-532.

## ARTICULOS

---

ro Carreter en la *Gaceta Ilustrada*, recogidas posteriormente en uno de los primeros números de *Estreno*, o los ensayos de Moisés Pérez Coterillo. Al mismo tiempo de su inmediata recepción crítica, los nuevos autores fueron ingresando en los manuales de literatura dramática, donde se incluyeron juicios concluyentes en un tono más sereno acerca de la originalidad radical y calidad dramática de su obra. Paradójicamente, a pesar de estos calificativos, su estudio y difusión no siguió la trayectoria que podría haberse esperado: la sorpresiva originalidad de su lenguaje permaneció como un reto para estudiosos del teatro, el siempre difícil trabajo escénico con sus textos no tuvo continuación en otras formaciones teatrales y su nombre continúa en ese penúltimo puesto de la lista de la citada generación, por no aludir al desconocimiento en el que se hunde su producción a partir de los años ochenta, consecuencia final del desastroso balance en la publicación, difusión y análisis de su obra. Aquí concluyen los contradictorios resultados que arrojó la recepción de la producción de Romero Esteo dentro de este primer contexto cultural y a partir de unos sistemas teóricos que son los que en muchos casos perviven treinta años después y que serán “revisados” más adelante.

A partir de los primeros años ochenta su obra recibe la atención de algún sector universitario, si bien minoritario, que le abre un nuevo contexto cultural, ampliamente manejado ya para otras épocas y especialmente para otros géneros artísticos: la Vanguardia. Los estudios de Aullón de Haro<sup>9</sup> han permitido situar con claridad meridiana el lenguaje de Romero Esteo como un brillante exponente de uno de los fenómenos culturales definitivos del siglo xx: la Vanguardia entendida como etapa final y desarrollo extremo del proceso evolutivo de la Modernidad literaria iniciado con el Romanticismo como reacción contra los cánones de las poéticas clasicistas. Posteriormente, el capítulo dedicado a la Neovanguardia por García Gabaldón y Valcárcel<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Pedro Aullón de Haro, “El texto del teatro: Miguel Romero Esteo”, *Revista de Literatura*, 83, en.-jun. 1980, pp. 159-172; “Prólogo”, en Romero Esteo, *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Diputación Provincial, 1987, pp. 5-7.

<sup>10</sup> Jesús García Gabaldón y Carmen Valcárcel, “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 439-482.

## ARTICULOS

---

volvía a destacar el nombre del autor cordobés como uno de los ejemplos más representativos de ese desarrollo extremo de la Modernidad que fue la Vanguardia, convertida ahora en Neovanguardia, al lado de otros creadores como Joan Brossa, Josep Vicenç Foix, José Miguel Ullán, Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Aliocha Coll o Francisco Nieva, en el campo literario, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, el Grupo Crónica, Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, en artes plásticas, y Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco, en el terreno musical. Este otro contexto cultural tampoco era nuevo ni específico del período al que pertenece la obra de Romero Esteo, pero permitía situarle coherentemente dentro de un proceso evolutivo más amplio y complejo de la cultura occidental —desarrollo de la subjetividad del “yo” moderno hasta su objetualización en las vanguardias más radicales— que el de la mera oposición a un concepto vago de “realismo”. Los paradigmas empleados, origen de aquellos que permitieron definir las generaciones dramáticas de los años sesenta, habían sido acuñados igualmente con anterioridad y terminados de perfilar durante las vanguardias históricas de principios del primer tercio de siglo, pero hacían posible la lectura y valoración de su obra a la luz de un marco que la proyectaba hacia otros campos del pensamiento occidental.

El auge adquirido por los estudios teatrales en el ámbito académico, resultado de la creación del teatro como disciplina universitaria específica —signo patente a su vez de la renovación de los paradigmas en ciencias humanas impulsado por la consolidación de áreas como la antropología, la semiótica o los estudios culturales en su sentido más amplio— ha hecho posible la apertura de nuevos horizontes en los que enmarcar su obra. De este modo, se ha procedido a su análisis a la luz del fenómeno de la Vanguardia, pero aplicada ahora no al lenguaje literario, sino al campo específicamente escénico.<sup>11</sup> Tomando como base unos paradigmas comunes a todo el fenómeno de la Vanguardia, pero particularizados para la evolución de la renovación escénica

---

<sup>11</sup> Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

## ARTICULOS

---

durante los años sesenta y setenta, la poética teatral implícita en su obra dramática y pensamiento estético, concretada artísticamente a través del trabajo de Ditirambo, recibe una nueva luz que permite contextualizar algunos de los rasgos más específicos de esta poética, como, por ejemplo, su construcción sobre un juego de tensiones explícito, por tanto metateatral, entre un teatro sacro y un teatro de cartón.<sup>12</sup> Coincidiendo con el balance dentro del sistema de la Modernidad literaria, su poética teatral volvía a ocupar un primer plano bajo la hégira de la reteatralización consciente del teatro que guió las vanguardias escénicas en Occidente entre un teatro ritualizante y trascendental y un teatro de farsa y espectacularidad.



*Horror vacui*, de Miguel Romeo Esteo, por Cía. Teatromaquia (Luis Vera, 1996).

La diversidad de aspectos que recorre la producción de nuestro autor no queda, sin embargo, agotada en este abanico de aproximaciones. Su obra continúa exigiendo la revisión de los paradigmas vigentes, un trabajo constante de cuestionamiento de las ba-

---

<sup>12</sup> Amando C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid, 1974, pp. 390-413.

## ARTICULOS

---

ses sobre las que se escribe la “cultura”. Como ya se apuntó, esto recibe una explicación más en el hecho de que los conceptos teóricos y discursos culturales que sostienen los contextos citados, aunque tuvieran que ser redefinidos en mayor o menor medida para ajustarlos a las nuevas situaciones generadas a partir de los años sesenta, tenían su origen en una problemática de décadas atrás, que compartían ciertamente muchos puntos con el momento de los años sesenta, pero cuya perspectiva había cambiado esencialmente. El desplazamiento de perspectiva sobre el que se construye un importante campo de renovación de la cultura a partir de los años sesenta exige este ejercicio de revisión de las categorías epistemológicas hegemónicas hasta entonces, es decir, aquellas sobre las que se ha levantado el fenómeno de la Modernidad, dispuestas como parejas de contrarios: sujeto-objeto, individuo-sociedad, racionalismo-irracionalismo, orden-caos..., al lado de conceptos como “identidad”, “diferencia”, “comunicación”, “sentido” o “significado”. Los resultados de dicha revisión —que no ruptura— esperan paradójicamente su aplicación al estudio de la propia obra de Romero Esteo. En otras palabras: existe todo un conjunto de teorías y corrientes de pensamiento específicas del momento en que se gestó su obra que han empezado a ser articuladas para su aplicación al análisis de los lenguajes artísticos de este período. Este conjunto de teorías y corrientes de pensamiento señalan la posibilidad de otros modelos para la historia y el análisis de la cultura. Si algunas áreas coetáneas como el mundo de la plástica, la música o ciertas parcelas de la creación poética han conocido estas nuevas aproximaciones, amplios espectros de la literatura y el teatro español contemporáneo se han situado al margen de los contextos culturales que por generación histórica les pertenecen, aquellos que se apoyaron en los discursos formulados para expresar la especificidad de este período, la distancia que marcaba la diferencia específica de la época contemporánea, a pesar de la siempre necesaria utilización de elementos del pasado. La traducción de estos discursos, procedentes de muy distintas áreas de las ciencias humanas y naturales, a una teoría estética sistemática y coherente, como lo fuera el sistema articulado en torno al eje realismo/antirrealismo en su momento, no ha sido todavía consolidada, y a lo mejor, por su funcionamiento propio, no

## ARTICULOS

---

lo deba ser nunca, pero la necesidad de subrayar la existencia de una serie de discursos culturales propios y específicos de las últimas décadas, contruidos sobre unos esquemas teóricos diversos, es notoria. Baste, si no, comprobar —como ya dijimos al comienzo de este trabajo— el grado de desorientación que parece a menudo reinar en la historización y análisis de las expresiones artísticas contemporáneas, y especialmente de la literatura y el teatro, donde la recurrencia a criterios tan socorridos como los de eclecticismo, fusión de lenguajes o diversidad de opciones estéticas, si, desde una perspectiva, ciertos, desde otra denuncian la insuficiencia de unos paradigmas a los que se les escapa más de lo que definen, hasta dejar reducida la historización de un determinado lenguaje artístico a una enumeración de nombres, títulos, fechas y juicios de valor con más subjetividad que bases teóricas establecidas.

La insuficiencia de algunos de los criterios dominantes con los que se ha abordado el estudio de la literatura y el arte contemporáneos se ha hecho más evidente a medida que avanzaba el último tercio de la anterior centuria. El proceso cultural que tuvo lugar durante los años sesenta compartía ciertamente algunos de los rasgos centrales con el fenómeno de la Vanguardia abierto a principios de siglo. Esto permitió volver a referirse a una última fase de dicho movimiento, ya sea bajo el título de Neovanguardia, Transvanguardia o Vanguardia tardía. A estas alturas la Vanguardia ha quedado ya definida como un fenómeno cultural específico en la evolución de Occidente<sup>13</sup> y si bien ha dado lugar a un adjetivo —“vanguardista”— que ha pasado a ser de uso común en el sentido de “renovador” o “experimental”, su especificidad cultural, así como la aplicación de uno de sus ejes constituyentes —realismo / antirrealismo— derivado de la misma teoría de la Vanguardia

---

<sup>13</sup> Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987; Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 141-164; Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989; Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, University Press, 1999.

## ARTICULOS

---

dia, no puede extenderse ilimitadamente —como pudiera parecer que está ocurriendo—, tanto por propiedad en el análisis de la cultura contemporánea como por sentido común. Considerando la condición prospectiva, es decir, la utopía de futuro y el consecuente discurso “revolucionario” como una de las características esenciales a la Vanguardia, cuyo significado textual incluye en sí mismo dicho aspecto temporal como aquello que se sitúa al final de un período y, por tanto, principio de otro nuevo al que se referiría dicha utopía, es posible considerar Mayo de 68 como una fecha simbólica del momento de defunción del espíritu de la Vanguardia, con la realización de la última revolución, más romántica —si cabe— que las demás. Esto no quiere decir que la Vanguardia de los años sesenta, o Neovanguardia, termine estrictamente en ese punto, pues su evolución es específica para cada una de las expresiones artísticas y situaciones culturales particularizadas. En el caso de España, con respecto al medio teatral, y salvando todas las distancias, sería posible situar una fecha también simbólica en el Festival Cero de San Sebastián de 1969, acontecimiento que puso de manifiesto las limitaciones y utopías del movimiento de Teatro Independiente que lideraba la renovación formal/social en aquel momento. Si bien los vientos de la Vanguardia fueron más allá de 1969 en el caso de España, afirmarí —sin poder entrar aquí en una discusión específica— que un colectivo como La Fura dels Baus ya no responde al fenómeno de la Vanguardia, sin por ello desmerecer en su nivel de experimentación y renovación teatral, a diferencia de otras formaciones como Tábano, La Cuadra, Els Comediants o el citado Ditirambo, cuyos orígenes serían difícilmente explicables al margen de este movimiento.

Aceptando que a medida que avanzan los años setenta se hace más difícil hablar de Vanguardia, la obra de Romero Esteo, iniciada en la década anterior, se deja encuadrar fácilmente en la generación de oposición al realismo social o, en otro campo, como exponente de la última Vanguardia. No obstante, como su evolución posterior ha demostrado, participaba ya entonces de otros aspectos que escapan tanto a uno como a otro contexto y que, sin embargo, eran expresiones directas y específicas de un complejo período que se abriría sistemáticamente para el mundo occidental a partir de los años setenta. Tratar de delimitar por extenso este

## ARTICULOS

---

nuevo marco cultural, que puede ser definido a partir de muy diversos abordajes teóricos y prácticas sociales, supera nuevamente los límites de este ensayo, pero no así el esbozar una de sus constantes más definitorias: la ya apuntada necesidad de revisar los paradigmas epistemológicos sobre los que se ha construido el movimiento contemporáneo en Occidente: la Modernidad. Esto no implica que el nuevo período constituya una ruptura con el marco histórico anterior, sino que, muy al contrario, se construye justamente sobre una revisión, problematización o lectura transversal del fondo cultural que le sirve como pantalla: el fenómeno de la Modernidad. Podría pensarse que se trata de una nueva Vanguardia, pues esta también se definió en relación con la Modernidad, pero a diferencia suya, ya no se trata de un movimiento de rechazo radical u oposición frontal, sino ciertamente de una nueva lectura de conjunto a partir de un desplazamiento de perspectivas. Aquí es donde se produce un salto cualitativo —antes que cuantitativo, como había sido el caso hasta entonces— fundamental que permite observar lo mismo con diferentes ojos. Sin duda son muchos los rasgos, especialmente los aspectos formales y poses culturales de superficie, compartidos con la Vanguardia, pero en esencia se ha producido un desplazamiento del que carecía el movimiento de ruptura de principios de siglo. Este sutil desplazamiento es el que indica la necesidad, no ya de oponerse o definirse a partir del rechazo de un determinado paradigma, como podría entenderse la Vanguardia, sino de mantenerse en un constante ejercicio de revisión, de devenir más que de ser, de proceso antes que de resultado, en una palabra: de movimiento real. Como diría Gilles Deleuze: no hay que hacer la revolución, sino devenir revolucionario, consciente quizá de que lo peor que le puede ocurrir a una revolución es verse hecha realidad, como a una utopía, ser realizada. A finales de los años sesenta, todo un vocabulario social y político, pero también estético y filosófico, entraba en un proceso grave de inflación, y de este complejo contexto surge la obra de Romero Esteo, quien no podía dejar de referirse en uno de sus primeros textos a la inflación de las revoluciones y los credos:

... ya están consumidas y consumadas todas las revoluciones: la bur-

## ARTICULOS

---

guesa, la industrial, la proletaria, la campesina, la cultural, la sexual, la tecnológica, la publicitaria, la electrónica, la psicoanalítica, la del automóvil, la de los electrodomésticos, la de los coroneles, la de los generales, la de los sargentos.<sup>14</sup>

Al mismo tiempo que Deleuze y otros filósofos coetáneos trataban de desarrollar un pensamiento revolucionario en una época de posrevoluciones, de luchar por la posibilidad del ejercicio real del pensamiento, siempre nuevo y diferente, cuando parecía que ya todo se había pensado, Romero Esteo, atento a las novedades editoriales del extranjero, se hacía cargo de la sección de “Reseña de Libros” del periódico *Nuevo Diario*. Entre 1971 y 1979 realiza una serie de sorprendentes recorridos por las calas más novedosas y desconocidas de la cultura contemporánea, una heterogénea guía concebida desde la necesidad de mirar la cultura y la historia de Occidente con otros ojos, de llevar a cabo un audaz desplazamiento de perspectiva que abriese nuevos horizontes a una historia del pensamiento y el arte, más empeñados en llorar el pasado de revoluciones, teorías e ideas que reflexionar un presente siempre distinto capaz de proyectarse hacia el futuro. De forma no menos anárquica que corrosiva —como corresponde a su carácter—, el autor apunta las claves de unos contextos culturales —¿valdría decir: anti-contextos?— construidos desde esa inevitable revisión de los paradigmas de Occidente.

---

<sup>14</sup> Miguel Romeo Esteo, *Pontifical*, Madrid, Edición mecanografiada de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, p. 364.

## ARTICULOS

---



*Horror vacui*, de Miguel Romeo Esteo, por Cía. Teatromaquia (Luis Vera, 1996).

Revisando descubrimientos científicos, sistemas filosóficos y obras fundacionales de la Modernidad como la filosofía kantiana y el pensamiento nietzscheano, la física newtoniana y la teoría cuántica, Marx y Freud, el Simbolismo o la misma Vanguardia, filósofos y pensadores, científicos y artistas han descrito a partir de los años sesenta, aunque con importantes antecedentes que se han ido sucediendo desde el comienzo de la Modernidad a finales del siglo XVIII, un abanico de caminos que han vuelto a desplegar los horizontes de un período que apresurados gritos agoreros de-

## ARTICULOS

---

cidieron dar por concluido. Lo que para muchos era la muerte anunciada de un ciclo de la cultura de Occidente, coreada a los cuatro vientos por la tan nefastamente divulgada Posmodernidad, fue propuesto por otros —paradójicamente colocados a la cabeza de la mentada Posmodernidad— no como el final de algo, sino muy al contrario: apasionante cambio de perspectiva que descubriría una nueva etapa a partir de la continuación de un proceso que venía de atrás. Simplificando un proceso complejo todavía en marcha, se pueden esbozar al menos dos amplias vías que han propuesto formas comparables de pensamiento que avanzan en este sentido: por un lado, la filosofía desarrollada a raíz de las revoluciones científicas de la última centuria en áreas como las matemáticas, la física de micropartículas y física astronómica, así como la neurobiología, la cibernética y la ecología, que dieron lugar al constructivismo radical estadounidense; por otra parte, la revolución que el “giro estético” ha impreso en la filosofía de Occidente reflejada en gran parte del pensamiento actual y que ha conocido un desarrollo especialmente sistemático en el Postestructuralismo francés, así como otros puntos de referencias centrales en el panorama contemporáneo de las ciencias humanas, como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Umberto Eco, Octavio Paz o Eugenio Trías, por citar sólo algunos nombres de diversa procedencia. Continuando con la simplificación, el paralelismo entre estas dos áreas es tal que la segunda se puede considerar como la expresión estética más adecuada de la primera.

Como no podía ser de otro modo, las ciencias naturales suelen aportar el primer y último fundamento del planteamiento estético de un período, proporcionando imágenes que han servido de metáforas de las diferentes formas de entender la construcción artística. Si la representación gráfica del mundo medieval estuvo dominada por la idea de la esfera, el período clásico propondrá una imagen mecanicista de la naturaleza como un todo organizado en partes menores y funcionando al servicio de un fin único. De este modo, el funcionamiento de un reloj, el mecanismo de un molino o el mismo cuerpo humano han suministrado una forma de entender la obra de arte de manera unitaria, orgánica y armónica. Mediado el siglo XIX las ciencias matemáticas han ido experimentando con nuevos lenguajes —las matemáticas de la complejidad— que han

## ARTICULOS

---

puesto en entredicho tanto la física newtoniana como la geometría euclidiana, exponentes de una concepción unitaria del universo capaz de ser expresada a través de los diferentes sistemas de abstracciones que han sido los lenguajes matemáticos, y que corría en paralelo con una concepción de la realidad como proyección de un sujeto trascendental, espíritu absoluto o razón pura que evolucionaba de forma teleológica hacia su perfección. Este panorama filosófico de fuerte impronta idealista fue el que hizo posible el desarrollo de la mentalidad positivista, base de la sociedad de progreso y fundamento del pensamiento realista como relación entre un “yo” preexistente y un “mundo” o “verdad” que está esperando salir a la luz, ya sea como motivo de deleite sensorial, adoctrinamiento moral, enseñanza ideológica o denuncia social.

La segunda ley de la termodinámica o principio de la entropía descubría, sin embargo, algunos indicios de un mundo diferente: ciertos sistemas naturales, bajo determinadas circunstancias, experimentaban un creciente nivel de desorden o degeneración, aumentando el nivel de caos. Décadas más tarde, los primeros conflictos bélicos de alcance mundial desatados precisamente en el corazón de la cultura del progreso y los derechos humanos funcionaron como un nuevo revulsivo que vino a cuestionar el proyecto ilustrado de emancipación del espíritu a través de la Historia como articulación dialéctica de la razón lógica. La naturaleza, como el mundo, ya no parecían avanzar de forma unilineal hacia un supuesto orden universal. Caos y orden no sólo dejaban de aparecer como dos principios excluyentes, el polo negativo y positivo de la naturaleza, sino que el uno implicaba al otro como condición *sine qua non*. Pero al mismo tiempo, durante los años veinte y treinta, los estudios de la naturaleza de las partículas que integraban el átomo, así como los avances en electromagnetismo llevaban a la enunciación de un principio de impredecibilidad o indeterminabilidad que ponía en entredicho algunas bases de las ciencias exactas hasta entonces. Los comportamientos físicos ya no eran predecibles matemáticamente o determinables según leyes de causa-efecto, teniendo que recurrir a un sistema de probabilidades y a un lenguaje de “campos de energías”, “fuerzas” y “vectores” antes que de “materias”, “movimientos constantes” y relaciones causales unívocas. Revolucionario paisaje científico que

## ARTICULOS

---

el mismo Romero Esteo puso en relación con la crisis del pensamiento abstracto y los lenguajes lógicos:

... la lógica unilineal, el lírico reino de las tautologías químicamente puras y en cadena (cualquier abstracción puede probarse como verdad evidente, pues que ya está de hecho contenida en las previas abstracciones premisas). Retahílas filiformes de abstracciones y de series causa-efecto. Y, de otro lado, ferozmente deterministas. Pero lo cierto es que en el universo real ningún efecto depende raquímicamente de una sola y única causa. Ni ninguna causa determina tacafíamente un único y solo efecto. Al contrario, en el universo real la tónica es policausalidad, polivalencia, interdependencia.<sup>15</sup>

Y si la microfísica marcaba un límite inferior al conocimiento del hombre, los adelantos en la investigación del cosmos vinieron a fijar un límite superior, más allá de los cuales los principios causales y las leyes de la materia quedaban suspendidos. Sobre las imágenes del reloj o el cuerpo humano como metáforas funcionales de la naturaleza, pero también de la obra de arte, se suspendía un interrogante acerca de las posibles metáforas de la naturaleza y el arte contemporáneos. Transcurrido el siglo XX, quizá la imagen gráfica de una red cuyos bordes se pierden en el vacío de la página en blanco, la red formada por el sistema de neuronas o la red en continuo crecimiento de las comunicaciones por Internet, descubrimientos que abrían y cerraban la última centuria, proporcionasen algunas de estas metáforas capaces de iluminar el pensamiento (estético) actual. A mediados de los años setenta y como introducción al segundo volumen de uno de los proyectos centrales a este período, *Capitalismo y esquizofrenia*, lanzaban Gilles Deleuze y Félix Guattari la teoría rizomática, proponiendo, frente al modelo arbóreo de jerarquización binaria a partir de un núcleo inicial —guía del pensamiento científico en Occidente—, un sistema rizomático formado por núcleos no jerarquizados que se ramificaban en todas direcciones poniendo en comunicación unos con otros, como si de un caótico sistema de raíces y raicillas se tratara. Pero si las ciencias humanas se diri-

---

<sup>15</sup> Miguel Romeo Esteo, "Xenakis o el amor a las matemáticas", *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

## ARTICULOS

---

gían a las ciencias naturales en busca de un asidero para los nuevos tiempos, algunos de los científicos más relevante del siglo XX no han dejado de buscar en las revoluciones espirituales la base de las nuevas transformaciones. Así, por ejemplo, en palabras de Werner Heisenberg, uno de los padres de la física cuántica:

... las alteraciones en los fundamentos de la moderna ciencia de la Naturaleza son indicio de alteraciones hondas en las bases de nuestra existencia, y que, precisamente por tal razón, aquellas alteraciones en el dominio científico repercuten en todos los demás ámbitos de la vida.<sup>16</sup>

A comienzos de los años noventa Romero Esteo daba por terminada para su posterior estreno por Teatromaquia, bajo la dirección de Luis Vera, una obra iniciada en los setenta. *Horror vacui* suponía la culminación de la serie de Grotoscomaquias que articulan el primer período de su producción y su título apuntaba ya a una concepción barroca y cósmica de la realidad que guardaba relación con estas teorías científicas y los nuevos adelantos en astronomía. Por estos mismos años setenta, el poeta cubano Severo Sarduy, residente en París y en un contexto cultural afín al Postestructuralismo francés, estudiaba en sus *Ensayos sobre lo barroco* dichas relaciones entre una estética barroca y las revoluciones científicas, como ya ocurriera en el siglo XVII. El mecanismo estructural de *Horror vacui*, común a todas las Grotoscomaquias, define un proceso de construcción que se desarrolla, paradójicamente, al mismo tiempo que la propia estructura va degenerando como un sistema entrópico. En el caso de *Horror vacui* este proceso de construcción/destrucción tiene lugar varias veces y cada una con mayor intensidad, para terminar a modo de espiral mejor que de círculo en el mismo punto en el que comenzó, aunque a un nivel diferente. Tras el último de estos climas de destrucción y en mitad de una desoladora sensación de vacío, dos sombras reflexionan acerca de la naturaleza del universo y los límites de la realidad, el fin del

---

<sup>16</sup> Werner Heisenberg, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 8.

## ARTICULOS

---

mundo clásico en una concepción de la materia como un puro efecto óptico, paradójicamente carente de materia, un mecanismo en funcionamiento autónomo —como corresponde a su propia teoría estética— articulado sobre la nada; así, aludiendo a los últimos desarrollos de la física subatómica: “lo que hay debajo de la materia es un opaco y tenebroso infinito de energía inmaterial, de energía bruta con un no menos infinito poder inimaginable de destrucción. [...] la materia física es así: hueca, trucada, prácticamente nada, meros efectos ópticos, y por adentro tinieblas y relámpagos”.<sup>17</sup>

Virando ahora hacia las disciplinas “no exactas”, las ciencias humanas no han dejado de crecer desde el siglo XIX para llegar a su actual estado de desarrollo, estableciendo progresivamente sus áreas centrales de saber como la antropología, la sociología, la psicología o el estudio formal de los lenguajes artísticos. El impulso creciente que desde entonces han conocido se encuentra directamente relacionado con la empresa de revisión de los paradigmas epistemológicos que caracteriza la época actual. Siguiendo el proyecto de “arqueología del saber” y “genealogía del poder” desarrollado a lo largo de tres décadas por Michel Foucault —sin duda otro de los nombres importantes del actual edificio cultural y representante destacado de la corriente postestructuralista—, las ciencias humanas nacen para cubrir una fisura en la razón clásica, el vacío abierto por la desintegración del mundo como una única, completa y al mismo tiempo infinita representación de una voluntad divina o espíritu absoluto, *mathesis universalis* o teoría universal del orden y la medida que sostenía toda la creación. La desintegración de la realidad en un número abierto de representaciones supuso la caja de Pandora configurada por Kant con su filosofía crítica de la razón, la moral y el gusto. La crítica de la razón pura implicaba el reconocimiento de un más allá que escapaba a la razón, lo que dejaba en el aire la pregunta acerca de ese marco informe y no cognoscible que rodeaba el espacio de aquello que sí podía ser iluminado por la razón para constituirse, por tanto, en objeto de

---

<sup>17</sup> *Op. Cit.*, pp. 347 y 376. Cito según la paginación del ejemplar inédito cedido por el autor.

## ARTICULOS

---

conocimiento. El estudio de las representaciones que han ido organizando y organizan las diferentes culturas que en el mundo han sido reveló el carácter representacional de los discursos culturales, así como la necesidad de poner de manifiesto las condiciones de representación que hacen posible en cada momento las diversas concepciones de la realidad. En ese espacio incierto entre representación y representación se instalan las modernas ciencias humanas, que han oscilado entre la consolidación de un centro para el hueco vacío dejado por el repliegue de cada una de las representaciones, fisura del saber positivo, del conocimiento científico y de la razón instrumental, que llega a taparse con el desarrollo de un sistema teórico en torno al concepto central de Hombre (desarrollo del “yo” moderno), y el desvelamiento de los límites de este espacio, es decir, del Hombre y la subjetividad a través de una analítica de la finitud iniciada por Kant y la propia Modernidad. Desde esta última opción “liminar” retoma Foucault las ciencias humanas poniéndolas al servicio del esclarecimiento de las condiciones que han posibilitado las diferentes puestas en escena de una cultura y de la propia identidad subjetiva, las condiciones que hacen que una sociedad se interroge acerca de unos u otros fenómenos, ideas o conceptos, organizando de diversas maneras los campos del saber. De este modo, fenómenos hasta entonces invisibles como el de la vida, el deseo, lo sagrado, lo social, el trabajo, la crueldad, la inocencia, la subjetividad, el poder o la misma idea de “Hombre”, convertido ahora en sujeto y objeto de conocimiento al mismo tiempo, asomaban su compleja faz entre los bastidores de una multiplicidad de representaciones. Se iluminaba una concepción representacional del mundo cuya última puesta en escena era la del mismo discurso con la que se enunciaba, la propia puesta en escena de un pensamiento no ingenuo o de una identidad que ya no puede preexistir al discurso cultural que la genera. En los años setenta y a partir de la reflexión sobre la evolución de las ciencias, iniciaba Edgar Morin otro de los proyectos más significativos dentro de este marco revisionista, *El método*, dedicando cada uno de los cuatro volúmenes al proceso de reflexión de la naturaleza, la vida, el conocimiento y las ideas sobre sí mismos, sobre sus mecanis-

## ARTICULOS

---

mos y funcionamientos específicos. El antropólogo francés inauguraba su estudio con la siguiente afirmación: “Estoy cada vez más convencido de que nuestros principios de conocimiento ocultan lo que, en adelante, es vital conocer”.<sup>18</sup> Aunque ya unas décadas antes, el proyecto de análisis de la *Dialéctica de la Ilustración* desarrollado por Adorno y Max Horkheimer resaltara la epistemología como “centro más propio de la modernidad filosófica”<sup>19</sup> y único procedimiento crítico para llevar a cabo esa “autorreflexión del pensamiento” que demandaba la célebre Escuela de Frankfurt.

El paisaje de la cultura contemporánea se impregnaba de un profundo carácter teatral, condición de teatralidad que va a recomendar estrategias performativas, actitudes en desarrollo, mecanismos en funcionamiento antes que obras, textos y discursos ya conclusos. En el espacio dejado por este repliegue de los propios discursos sobre sí mismos, de la palabra y la razón, la cultura y el hombre sobre sí mismos, proliferan las ciencias humanas como uno de los acontecimientos más genuinos de la Modernidad. Y de esta misma aproximación a la realidad surgen, entre muchos otros fenómenos estéticos definitorios de la cultura contemporánea, el fenómeno de las Grotescomaquias, del mundo como escenario de representaciones, pero que no excluye sino que implica también un espacio del más allá, informe y desconocido, magma que garantiza la complejidad sagrada por incognoscible del hombre por detrás de su juego de intereses, de su puesta en escena como sujeto y objeto de la Historia. A partir de esta concepción de la realidad, que salvaguarda la infinita complejidad del ser humano al tiempo que relativiza la razón, el *logos* y la palabra como un discurso más, pero sin rechazarlos, puesta en escena del hombre moderno, se entiende la concepción del arte y la realidad implícita en la obra de Romero Esteo y que Nietzsche encerraba en el siguiente aforismo recogido por Michel Blanchot,<sup>20</sup> antecedente inme-

---

<sup>18</sup> Edgar Morin, *El método III: El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 21.

<sup>19</sup> Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1998, p. 102.

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 228.

## ARTICULOS

---

diato del Postestructuralismo: “tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo no pertenezca al dominio de la verdad”, una concepción del arte directamente relacionada con la teoría de lo sublime, desarrollada con la Modernidad, Kant y el Romanticismo y recuperada a finales del siglo XX por pensadores como Jean-François Lyotard,<sup>21</sup> y que da cuenta de algunos de los mecanismos centrales de construcción de la obra de Romero Esteo.<sup>22</sup>

Las claves del pensamiento crítico, de esencial carácter estético, que subyace a las reseñas de *Nuevo Diario* encuentran en este amplio paisaje cultural otro posible contexto desde el que abordar, no sólo la producción de Romero Esteo, sino toda una forma diferente de entender la Modernidad sobre un ejercicio de revisión de sus paradigmas hegemónicos. Así, por ejemplo, es común la crítica a la filosofía idealista de corte metafísico —el pensamiento de profundidad— que ha articulado la tradición occidental más ortodoxa y, como parte de ésta, el propio proyecto de la Modernidad como proceso de emancipación del Espíritu a través de la Historia. Esta inflación de conceptos y abstracciones se hacía más evidente en las ciencias humanas: “los vocabularios y abstracciones aristotélico-hegelianos parecen no dar ya más de sí como bases de planteamiento en la estética y la creación artística. Resultaron diríamos que dilapidados de los intestinos a base de verborrea incontinente”.<sup>23</sup> De ahí el recelo contra ideas prestigiadas por los discursos oficiales y teorías bien avaladas por la Historia con las que se intentaba entender la realidad actual, y entre estas ideas prestigiadas incluía la misma etiqueta de Vanguardia, el arte como tradición cultural y la propia poesía como sensibilidad construida: “Condicionada hasta las heces a base de puntos de referencia acreditados, materiales noblemente garantizados, prestigios co-

---

<sup>21</sup> Christine Pries (ed.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim, VCH / Acta Humaniora, 1989; María Isabel Peña Agudo, *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien, Passage Verlag, 1994.

<sup>22</sup> Óscar Cornago Bernal, “La escritura huérfana: Miguel Romero Esteo o la sublimidad del grotesco en la última vanguardia”, *Revista de Literatura*, 2002 (en prensa).

<sup>23</sup> Miguel Romero Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

## ARTICULOS

---

mercial o políticamente canonizados, la incipiente sensibilidad poética ni se da cuenta de que le cortan las alas y la convierten en ave de corral”, afirmaba Romero Esteo dando a conocer en España la obra del poeta polaco Zbigniew Herbert.<sup>24</sup> De este contexto surge la común preocupación a toda la época sobre la posibilidad de volver a pensar de nuevo, pensar de modo original y no como resultado de las estructuras lógicas dominantes, pensar de forma compleja, no unilineal, un pensamiento que no excluya la paradoja o la contradicción, un pensamiento capaz de aprehender una realidad concreta e inmediata, no reducido a su condición de instrumento racionalizador o mecanismo intelectual a base de abstracciones simplificadoras que cuadriculan la “realidad”. Esta era también, por ejemplo, una de las estrategias de la *Dialéctica negativa* de Adorno para realizar el recorrido necesario capaz de “atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes que alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta” y, coherentemente, esta será igualmente una de las bases de su filosofía estética construida al margen de los conceptos de “unidad”, “comunicación”, “armonía” o “teleología”. Entre las dificultades para “pensar” creadoramente en la sociedad actual, destacaba Romero Esteo, de un lado: “todo el pensamiento ya cuajado y encuadrado [...] con base en la omnipresente tradición libresca de la llamada cultura occidental y en los intereses o desintereses incubados piadosamente en esa libresca tradición”, y de otro: “la glorífica tradición pensante de la cultura teórica, ideológica o filosófica, [que] nos empuja soterradamente hacia la apoteosis de que pensar en forma creadora es pensar ideas “grandes”, ideas “profundas”.<sup>25</sup> Aplicando esta crítica a los discursos dominantes en el medio teatral y lenguajes escénicos de aquellos años, entre los que no excluía los anunciados vanguardismos, se obtenía lo siguiente:

Con lo que las formas archisobadas y desgastadas persisten con fervidos fervores dignos de mejor causa. Y es precisamente en el teatro

---

<sup>24</sup> Miguel Romeo Esteo, “Zbigniew Herbert, poeta de los muchos universos humanos, demasiado humanos”, *Nuevo Diario*, 13-02-1972.

<sup>25</sup> Miguel Romeo Esteo, “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario*, 22-07-1973.

## ARTICULOS

---

donde la cosa pasa de castaño oscuro, y entra de lleno en la color espesa y tenebrosa. El conservadurismo teatral es tan pedestre y feroz de toda la ferocidad oronda que es la pura irrisión, que es prácticamente la monda. [...] Y me digo yo si es que esta cerrilidad contumaz y reincidente no vendrá —que sí que viene— del pensar poco y estrecho. De esa unilineal y uniforme forma de pensar, tan cara a todo el llamado occidente.<sup>26</sup>

Y nótese la lucidez con la que se deduce la dificultad de concebir otras formas de entender y hacer el teatro a partir del mismo paradigma hegemónico basado en el pensamiento metafísico, trascendental e idealista, en la defensa de un modelo ideal o realidad “verdadera” que guíe la creación artística y la praxis social, poniendo al descubierto ese “mucho de metafísica e idealismo vergonzantes. Y vergonzosos. Porque allá al fondo lo que se cuece es la santa idea de que hay un “teatro ideal”, el únicamente válido, y que lisiados e inválidos los demás como inmarcesible axioma” (*ibídem*). De la crítica a un modo uniformante y dirigido de pensar se deriva, por tanto, la aceptación de la diversidad de formas y maneras, aquellas que escapan a la “identidad helada y reglamentada consigo mismo” —como diría Adorno<sup>27</sup>—, la defensa radical de la otredad, de aquello que no es lo habitual, dominante o hegemónico, diversidad de culturas, formas sociales y mecanismos cognitivos que la antropología, la sociología y la sicología habían empezado a sacar a luz:

Porque proteico, prometeico, el multiforme mundo en que vivimos — que desvivimos, ¡ay!, a base de la mucha miopía y el mudo dogma barato del atizar y dogmatizar anatemas como bendiciones tutto pasionato—, ya se encarga luego de ir desmintiéndonos. De ir desmintiendo la piadosa teoría universal y uniforme, donde, como en camisa de fuerza, encerramos la existente realidad multiforme.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Miguel Romeo Esteo, “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario*, 16-09-1973.

<sup>27</sup> W. Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 166.

<sup>28</sup> Miguel Romeo Esteo, “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario*, 16-09-1973.

## ARTICULOS

---

Llevando adelante este debate, el autor dramático y ensayista denunciaba la disociación en la que vivían realidad y pensamiento, distancia sobre la que se fundará el proyecto cultural de Occidente, su discurso acerca de las ideas de “verdad”, “bien” o “belleza”, y que han señalado con claridad, desde Nietzsche, la mayor parte de los pensadores que han contribuido a esta nueva manera de entender la Modernidad. Desde el abismo abierto por Descartes entre “res cogito” y “res extensa”, la distancia entre el mundo de las ideas abstractas y el mundo de las cosas no ha dejado de crecer para experimentar una radical reconsideración en ciertos sectores de la sociedad occidental contemporánea, y que Romero Esteo vuelve a expresar con claridad meridiana, calificando dicho concepto de la “cultura” en tanto que acumulación de ideas, teorías y discursos ya fabricados como una forma más de incultura, de ceguera de la “realidad” y atrofiamiento de la capacidad perceptiva:

La cultura de las ideas —mucho más si en forma de profesionales de las ideas— ya de por sí nos lleva a perder contacto con la realidad en bruto, con la realidad tal cual es. Interiorizamos que la realidad son los universos de las ideas y no el mundo polimorfo con sus cien mil olores y colores y sabores agrios, y ya la cosa prácticamente no tiene remedio. De rebote, la percepción sensorial resulta disminuida, mutilada, cuando no delicadamente asesinada. Viendo, no vemos precisamente la realidad en crudo, sino que cocinada en nuestro cerebelo con las ideas que allí nos la visten amargamente como un pomelo, nos la revisten, nos la obnubilan decorosamente. Del mucho consumir ideas, al mirar la realidad terminamos viendo ideas, abstracciones, que no realidades de bulto. En resumen, que la cultura de las muchas ideas asumidas, consumidas, interiorizadas, es una forma de incultura como otra cualquiera.<sup>29</sup>

La concepción de la escritura dramática desarrollada por Romero Esteo y la teoría estética que de ella se deduce, se deriva de esta crítica del pensamiento idealista y trascendental, así como de la defensa a ultranza de la realidad como fenómeno multiforme y

---

<sup>29</sup> Miguel Romeo Esteo, “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario*, 22-07-1973.

## ARTICULOS

---

siempre diverso, no sólo como un proyecto estético, sino como una filosofía de vida que implica también una opción ideológica. A partir de aquí se entiende la función del arte como un modo de abrir los sentidos a esa otra “realidad” que queda en ese “punto ciego” de la mirada “culturalizada”. Ahora bien, esta necesidad de desvelar, de hacer ver esa “realidad” velada tras los discursos oficiales, no consiste únicamente en un proyecto de concienciación acerca de una situación política determinada, como a menudo se ha entendido el arte comprometido, sino sobre todo y en el momento actual de descubrimiento de la propia complejidad de lo humano. Y para llegar a percibir esa necesaria complejidad de la realidad y el hombre, el autor recurre a una serie de procedimientos que empujen al espectador, y con el espectador a la propia obra como mecanismo de funcionamiento estético y, en última instancia, al mismo autor, a una suerte de límite en el que su mundo “cultural”, pero también sus fronteras síquicas y sociológicas profundas, de carácter ya más antropológico que social, entran en desequilibrio dejando ver la paradójica condición final de la existencia. Frente a una filosofía construida desde los centros, esta idea de “límite” se convierte en un concepto fundacional del nuevo pensamiento, un pensamiento que se instala en la frontera o umbral de indefinición, gozne que articula medios opuestos y hasta contradictorios. Es este, por ejemplo, el proyecto filosófico de Eugenio Trías, que arranca del mismo contexto postestructuralista, más preocupado por una definición del ser y la realidad a partir de sus límites, indefiniciones e inseguridades que de sus centros. El autor de *Tartessos* construye a partir de ahí una estética de los excesos que huye de cualquier tipo de equilibrio o punto medio,<sup>30</sup> de “ese ‘justo medio’ en el que los masoretas de la estética se empeñan en apuntillar la creación artística, en hibernarla en sacarina con trivializaciones tan dulcemente caducas como todo aquello de “la belleza”, “el buen gusto”, “el arte por el arte” “la obra bien hecha”, etcétera”, insistía Romero Esteo<sup>31</sup> en su ensayo sobre la teoría estética del arquitecto y compositor Yannis Xenakis —punto

---

<sup>30</sup> Óscar Cornago Bernal, “El pensamiento de la complejidad o las poéticas del límite”, *Exilios* 6 y 7, 2002 (en prensa).

<sup>31</sup> Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

## ARTICULOS

---

de referencia también en el pensamiento foucaultiano—, al tiempo que reclamaba un instrumental casi matemático para explicar el arte.

Es también en este contexto en el que se puede enmarcar el pensamiento de lo sagrado que atraviesa todo el siglo XX y que nace de las investigaciones antropológicas desarrolladas por Émile Durkheim en torno al fenómeno de lo social. A finales del siglo XIX el investigador francés daba un giro en su línea de estudios sociológicos para centrarse en el estudio de lo sagrado como fundamentación de la organización social. Lo social, espacio de lo profano, se veía constituido paradójicamente por lo sagrado, dos polos opuestos que lejos de excluirse se implicaban, como el orden remitía al caos o la razón a aquello que la negaba. En una sociedad laica por definición —condición del proyecto ilustrado de emancipación—, el fenómeno de lo sagrado se ha hecho más visible que nunca, pasando a ser objeto de análisis por parte de numerosos autores (Kamper y Wulf; Torres Monreal). Si en Francia, Marcel Mauss y, posteriormente, el Collège de Sociologie fundado por Roger Caillois, Michel Leiris y George Bataille —otro de los precursores del postestructuralismo— desarrollaban los estudios de Durkheim, en Alemania era Otto Brahm o en Rumania, Mircea Eliade —a quien Romero Esteo<sup>32</sup> dedicó una reseña en la que se señalaba un tipo de “humanismo antropológico” superador de la mirada centroeuropeísta frente al humanismo occidental de corte elitista—. Más recientemente el mismo proyecto filosófico de Trías<sup>33</sup> en torno a la idea de límite le conducía coherentemente a dedicar un estudio al fenómeno de la religión. En sintonía con esta corriente, el pensamiento de Romero Esteo responde también a una esencial concepción de la sacralidad que impregna tanto el período de las Grotoscomaquias como, de forma más explícita y directa, el proyecto estético y antropológico sobre Tartessos desarrollado durante los últimos veinte años.

En la misma búsqueda de aquellos elementos que escapan a los convencionalismos sociales, discursos prestigiados o lenguajes oficiales “autorizados”, el autor de las *Fiestas gordas del vino* y

---

<sup>32</sup> Miguel Romeo Esteo, “Mircea Eliade, en solitario”, *Nuevo Diario*, 24-11-1974.

<sup>33</sup> Eugenio Trías, *Pensar la religión*, Barcelona, Anagrama, 1997.

## ARTICULOS

---

*el tocino* lleva a cabo una defensa radical de lo popular — característica esencial en su teoría estética— como fuente de códigos y materiales de autenticidad garantizada, al menos en la profunda sensibilidad que los sustentaba, frente a esos “impersonales cánones contumaces de una impersonalísima burguesía o clase media urbana impersonalmente occidental, y valga la tira del pleonasma”, afirmaba en el ensayo sobre el Bread and Puppet Theater.<sup>34</sup> Asistimos a una defensa de lo popular que va más allá de los discursos ideológicos, a menudo de evidente signo paternalista, para reivindicar una aproximación antropológica al sentir popular en lo que este tiene de revolucionario, anticulturalista y liberador. En este empleo de lo popular va implícito una concepción profundamente sensorial de la obra artística como mecanismo de tratamiento de la sensibilidad por medio de la percepción emocional de materiales de diversos orígenes, especialmente en el caso del teatro. De este modo, tanto su pensamiento estético como su propia producción no pueden ser abordados dejando al margen la proyección material, es decir, sonora y visual, plástica y táctil como talón de Aquiles del fenómeno artístico, según el mismo autor no deja de recordarnos: “el arte —tal vez no esté mal recordarlo— funciona a partir de la sensibilidad, no a partir de las conceptualizaciones incontinentes y la didáctica a tocateja” (*ibidem*). Es también a partir de esta concepción esencialmente material — “artesanal”, dirá en numerosas ocasiones— que llega a una imagen casi orquestal de la creación teatral como construcción ingenieril en la que entran en juego materiales de muy diverso signo, una fiesta para los sentidos, explosión de “sonoridades” o “coloraturas” que alcancen a sacudir las profundidades de la psique, a rozar algún tipo de límite, como lo sagrado, ininteligible, amorfo, trivial, inocente o cruel, en palabras del autor<sup>35</sup>: “intentar que barajando masas de elementos, toda creación sea en arte el casi límite de los casos límites. O, al menos, de toda una serie de casos límite”, idea que Trías<sup>36</sup> volvería a enunciar dos décadas más tarde:

---

<sup>34</sup> Miguel Romeo Esteo, “El inaudito evangelio de los gigantes y el pan”, *Nuevo Diario*, 11-07-1971.

<sup>35</sup> Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

<sup>36</sup> Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 220.

## ARTICULOS

---

“Un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte”. Es esta una idea de límite que pasa a menudo por el exceso, el barroquismo e incluso la irritación como medio de despertar al espectador a un nuevo tipo de sensibilidad, como explicaba Romero Esteo en su comentario de la obra de John Cage, sin duda otra de las revoluciones “paradigmatológicas” en la cultura contemporánea: “desde el ángulo de la creación, según Cage, lo primero está en despertarles a las gentes ojos y oídos y los demás sentidos otros. La sensibilidad, resucitársela a la vida aunque sea a riesgo de irritarla”.<sup>37</sup> Coincidiendo con Adorno, la estética, en su concreta e inmediata materialidad sensible, se erigía como la necesaria corrección a una tradición filosófica cargada de idealismos y abstracciones. También el pensamiento postestructuralista desarrollará una perspectiva esencialmente material y sensible sobre el arte, defendida sistemáticamente por autores como Roland Barthes u Octavio Paz, exponentes de una renovada concepción barroca del mundo actual compartida por Romero Esteo.

En el juego con una pluralidad de materiales a niveles diversos,<sup>38</sup> experimenta el autor el vértigo por el fenómeno artístico de lo teatral como mecanismo que evoluciona entre el caos más absoluto y el orden más riguroso: “El teatro es decantación de lenguajes y, a poco que nos despistemos, el caos. Que no es precisamente ni arte ni creación. Extraer de la nada y el caos un orden de más allá del orden”,<sup>39</sup> y volviendo nuevamente con el método compositivo de Xenakis: “Ya está bien de pensamiento unilineal. Hay que operar con masas complejas de ideas y elementos que engloben determinismos y azar —como escribe Xenakis—, la do-

---

<sup>37</sup> Miguel Romeo Esteo, “John Cage, de espaldas a la música y el arte”, *Nuevo Diario*, 23-01-1972.

<sup>38</sup> Miguel Romeo Esteo, “Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas”, en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 9-102; “A modo de introducción que no introduce nada”, en Miguel Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 7- 56; *Prontuario de teatro amateur*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.

<sup>39</sup> Miguel Romero Esteo, “Peter Brook. The empty space”, *Nuevo Diario*, 9-05-1971.

## ARTICULOS

---

ble faz de un mismo universo: el cosmos-caos".<sup>40</sup> Las Grotosco-maquias evolucionan en torno a un punto culminante en el que, paradójicamente, un polo implica el otro: el máximo nivel de caos requiere el orden más complejo, evidenciando el caos como un tipo aún más complejo de orden, conclusión a la que llegaban igualmente las diversas líneas de investigación que en física, matemática, biología, economía o sociología se han centrado en los sistemas de autoorganización entre estos dos polos como una de las características definitorias del fenómeno de la vida<sup>41</sup> y punto de partida de las tesis del Constructivismo.<sup>42</sup>

La conclusión imposible de este complejo contexto cultural no concluso y aquí apenas esbozado no puede ser —forzosamente— más que de tipo metodológico, una especie de guía instrumental para moverse por un modelo integrador de la filosofía y la ciencia, el arte y la realidad, que antes de excluir las contradicciones e ignorar sus límites, se construye precisamente sobre sus propias fronteras, un pensamiento de la *para-doxa* antes que de la *orto-doxa*; una posición consciente de que el fondo —como defendía Nietzsche— no dejará de escapar a la inteligencia humana, discurso que requiere, en primer lugar, la conciencia lúcida y despierta de los paradigmas sobre los que él mismo se construye, de la imposibilidad de escapar a la propia puesta en escena del mismo pensamiento, que no excluye la razón, pero tampoco la sitúa como principio y fin de la existencia, una razón también revisada, transversal<sup>43</sup>(Welsch) o fronteriza (Trías). Esta es quizá la última "verdad" a la que se llega en la

---

<sup>40</sup> Miguel Romeo Esteo, "Xenakis o el amor a las matemáticas", *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

<sup>41</sup> Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001; MATURANA, Humberto Maturana y Francisco Valera, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1996; Fritjof Capra, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998; Günter Küppers(ed.), *Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.

<sup>42</sup> Heinz Gumin y Heinrich Meier (eds.), *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Piper, 1992; Ernst Von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

<sup>43</sup> Wolfgang Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996; Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.

## ARTICULOS

---

obra de Romero Esteo —profundamente teatral como la verdad moderna—, sabedor de que por todo ello el teatro hoy más que nunca se erige en modelo paradigmático de la estética actual. Morin presenta su teoría del “pensamiento complejo” como síntesis de su proyecto, sirva también como cierre de este trabajo y preámbulo al mundo de Romero Esteo un pensamiento complejo que Pakman,<sup>44</sup> en la introducción a la obra de Morin, definía así:

... un modo complejo de pensar la experiencia humana, recuperando el asombro ante el milagro doble del conocimiento y del misterio, que asoma detrás de toda filosofía, de toda ciencia, de toda religión y, que aúna a la empresa humana en su aventura abierta hacia el descubrimiento de nosotros mismos, nuestros límites y nuestras posibilidades.<sup>45</sup>

### ■ OBRAS DE REFERENCIA

- ADORNO, W. Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- , *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, “El texto del teatro: Miguel Romero Esteo”, *Revista de Literatura*, 83, en.-jun. 1980.
- , “Prólogo”, en Romero Esteo, *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Diputación Provincial, 1987.
- , *La poesía en el siglo xx (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- CAPRA, Fritjof, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- , “Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo en la escena española”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998 (5 vols.)*, Madrid, Castalia, 2000, vol. IV.

---

<sup>44</sup> Marcelo Pakman, “Introducción” en Morin, *op. cit.*, pp. 9-20.

<sup>45</sup> Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

## ARTICULOS

---

- , “La escritura huérfana: Miguel Romero Esteo o la sublimidad del grotesco en la última vanguardia”, *Revista de Literatura*, 2002 (en prensa).
- , “El pensamiento de la complejidad o las poéticas del límite”, *Exilios* 6 y 7, 2002 (en prensa).
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DURKHEIM, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, Madrid, Akal, 1982.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús y VALCÁRCEL, Carmen, “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1998.
- GUMIN, Heinz y Heinrich MEIER (eds.), *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Piper, 1992.
- HEISENBERG, Werner, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- HUYSEN, Andreas, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- ISASI ANGULO, Amando C., *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid, 1974.
- KAMPER, Dietmar y WULF, Christoph (eds.), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim, Syndikat Buchgesellschaft, 1987.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, (ed. Manuel García Morente), Madrid, Austral, 1977.
- KÜPPERS, Günter (ed.), *Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo”, *Estreno*, 2, 1975.
- LYOTARD, Jean-François, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Ediciones Manantial SRL, 1998.
- , *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, § 23-29)*, Paris, Éditions Galilée, 1991.
- MATURANA, Humberto, *La realidad: ¿objetiva o construida? I: Fundamentos biológicos de la realidad*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- y Francisco VALERA, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1996.

## ARTICULOS

---

- MAUSS, Marcel, *Lo sagrado y lo profano. Obras I*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- MCLUHAN, Marshall y B. R. POWERS, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- MORIN, Edgar, *El método III: El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1986.
- , *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- MURPHY, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, University Press, 1999.
- PEÑA AGUDO, María Isabel, *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien, Passage Verlag, 1994.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (entr.), “Ditirambo, entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia”, *Primer Acto*, 157, junio 1973.
- , “Un sueño inigualable de destrucción”, *Primer Acto*, 162, noviembre 1973.
- POGGLIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- PRIES, Christine (ed.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, VCH / Acta Humaniora, 1989.
- ROMERO ESTEO, Miguel, “Peter Brook. The empty space”, *Nuevo Diario* (9.05.1971).
- , “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario* (6.06.1971).
- , “El inaudito evangelio de los gigantes y el pan”, *Nuevo Diario* (11.07.1971).
- , “John Cage, de espaldas a la música y el arte”, *Nuevo Diario* (23.01.1972).
- , “Zbigniew Herbert, poeta de los muchos universos humanos, demasiado humanos”, *Nuevo Diario* (13.02.1972).
- , “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario* (22.07.1973).
- , “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario* (16.09.1973).
- , “Mircea Eliade, en solitario”, *Nuevo Diario* (24.11.1974).
- , “Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas”, en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978.
- , “A modo de introducción que no introduce nada”, en Miguel Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979.

## ARTICULOS

---

- , *Prontuario de teatro amateur*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.
- RUDOLF, Otto, *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München, Beck, 1979 (1997).
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Méjico/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- TORRES MONREAL, Francisco (ed.), *Teatro y referentes sagrados: De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Barcelona, Mondadori, 1988.
- , *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- , *Pensar la religión*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- VERA, Luis, “Acercamiento a un proceso contradictorio y polémico”, en Luis Matilla y Grupo Ditirambo, *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Campus, 1978.
- VON GLASERSFELD, Ernst, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- WELSCH, Wolfgang, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

## ARTICULOS

---



### **LA TENTACIÓN DE EXISTIR [ESCENOGRAFÍA]**

**Helena S. Kriúkova**



Los textos dedicados al estudio y el análisis de la escenografía pueden ser divididos en dos grupos. Por un lado están los trabajos consagrados a la elaboración de registros e inventarios; por el otro, aquellos que contemplan los fenómenos bajo una luz diferente y buscan las relaciones internas, el nexo que existe entre las maneras de ver el teatro y la vida que distintos pueblos, movimientos y tiempos han ido proyectando sobre distintos espacios escénicos. Es en este último caso cuando una historia —gracias a los esfuerzos realizados por comprender sus contradicciones, descubrimientos, aciertos y errores— tiene la posibilidad de volverse más próxima para el observador. En la historia del decorado<sup>46</sup> y de la escenografía<sup>47</sup>, los planos se superponen como en un montaje cinematográfico, los logros del pasado son pensados en función de un discurso nuevo, todo está interrelacionado, y la multiplicidad de métodos va creando aquel mosaico que nosotros llamamos el mundo. El teatro es estructural, detrás de cada una de sus expresiones plásticas se transparentan el hombre, sus gestos y palabras. Con el fin de “abrir” el mundo, de modificar sus dimensiones, cada época reinventa el teatro, y las nuevas soluciones espaciales, las nuevas imágenes surgen negando y recogiendo las experiencias anteriores, rebelándose contra éstas y reactualizándolas. La escenografía de Schlemmer para *El asesino, esperanza de las mujeres* (1921) está íntimamente relacionada con los diseños de Appia, en algunos figurines de Bakst ya se vislumbra la futura Éxter de *Saló-*

---

<sup>46</sup> Segunda mitad del siglo vi a.C.-hoy.

<sup>47</sup> Años ochenta del siglo xix-hoy.

## ARTICULOS

---

mé (1917), Mestres Cabanes elige para la puesta en escena de *Aida* (1945)<sup>48</sup> el discurso visual llevado a cabo por Philippe Chaperon en *Aida* estrenada en la Ópera de París (1880) y que continúa, a su vez, la estética que Pierre-Luc-Charles Ciceri ha propuesto para *Moisés en Egipto*,<sup>49</sup> y los experimentos del cubofuturismo escénico<sup>50</sup> conquistan una nueva vida en *Tristán e Isolda* imaginada por Hockney<sup>51</sup> y en *La flauta mágica* de Wilson y Kenzo Takada<sup>52</sup>. La función de “la cultura de los vínculos”<sup>53</sup> es aplicable también a la historia del decorado y de la escenografía, una historia basada en los cambios en la visión espaciotemporal del mundo y que construye la imagen del hombre mediante formas, planos, colores y luz.

El presente artículo se debe, en parte, a que en 1999, preparándome para unos exámenes, leí por primera vez un libro cuyo autor afirmaba que fue el cómico Pedro Navarro de Toledo quien alrededor de 1570 “inventó los teatros” en Madrid, “es decir, introdujo decoraciones pintadas y móviles, aumentó los trajes y puso en movimiento las máquinas”.<sup>54</sup> La noticia me desconcertó: creía que había sido el arquitecto Buontalenti,<sup>55</sup> autor del teatro Mediceo,<sup>56</sup> el primero en utilizar los decorados móviles a partir de 1585 y que los había diseñado con el fin de animar las fiestas que los grandes duques de Toscana gustaban de organizar en su palacio florentino. Pensaba también que hacia el año 1598 le siguió el pintor Vionini, quien estuvo trabajando para la corte mantuana de los Gonzaga, y que fue el arquitecto-

---

<sup>48</sup> Reestreno: 1989, Liceu. Ver *Escenotecnic*, nº16, 2001, pp. 20-26.

<sup>49</sup> Estreno: 1827, Ópera de París.

<sup>50</sup> 1917-alrededor de 1930.

<sup>51</sup> Estreno: 1987, Los Angeles Music Center Opera.

<sup>52</sup> Estreno: 1991, Ópera de París; reestreno: 1999, Ópera Bastilla, París.

<sup>53</sup> P. Brook, *Provocaciones*, Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1995, p. 260.

<sup>54</sup> J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 53.

<sup>55</sup> Bernardo Buontalenti, 1536-1608, apodado *delle Girandole*, “el de los fuegos artificiales”, estuvo al servicio de los Médicis durante más de cincuenta años y diseñó villas, fortalezas, escenarios, maquinaria, decorados, fuegos artificiales y las puestas en escena de entradas triunfales y procesiones festivas; dos de sus discípulos fueron los ingenieros-arquitectos Cosimo Lotti y Giulio Parigi (antes de 1590-1635).

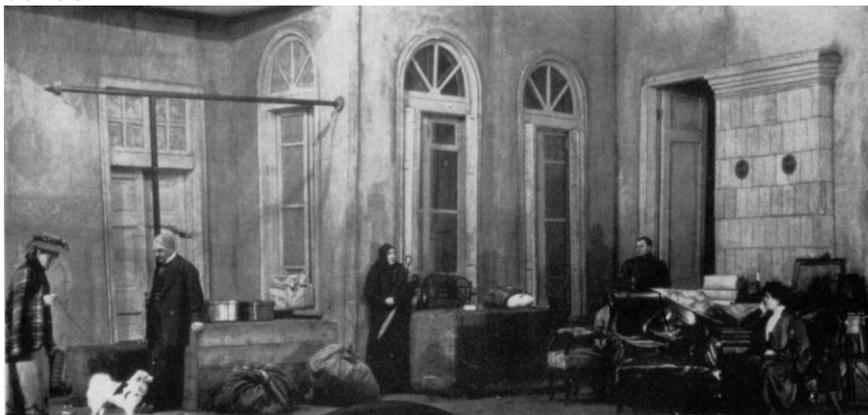
<sup>56</sup> En el Palacio de los Uffizi, retomando y mejorando el teatro construido en el Palacio Vecchio (Florencia, 1565) por Vasari quien, al parecer, había sido el primero en plantear la necesidad de una embocadura.



## ARTICULOS

---

sí he llegado a la conclusión de que el cómico toledano era un hombre de capacidades realmente sobrehumanas, y en tales casos, inventar y aumentar no entraña dificultad alguna; aunque, por otra parte y como dijo Keats, lo hizo pero es dudoso cómo y de dónde.



Fotografía del espectáculo *El jardín de los cerezos*, Acto Cuarto. Dirección: Stanislavski. Diseño de escenografía: Símov. Estreno: TAM, 17 de enero de 1904.

Cuarenta años antes de la publicación del libro citado empezó a surgir, en el proceso de la revolución estética, la comprensión de que el espacio escenográfico constituía uno de los componentes principales —estructurales y ordenantes— de la puesta en escena. El modelo del decorado realista formulado por Antoine<sup>57</sup> interpretaba el mundo exterior de *aquí* y de *ahora* —un planteamiento completamente nuevo para el teatro—. En el afán por lograr reflejar sobre el escenario su análisis e interpretación de los hechos y de las personas, los naturalistas tuvieron que abrir las puertas hacia el abismo: el sistema antropocéntrico teatral creado hacia finales del siglo XIX comenzó a derrumbarse. El gusto por lo exagerado, lo exaltado y lo ecléctico retrocedió ante la sobriedad del espíritu positivista. La imagen del mundo como una gran máquina social, liberado de la pasión y del acontecer intencional, no dejaba al ser humano más alternativas que avasallar o ser avasallado. Tras

---

<sup>57</sup> Que visualmente no era más realista que una parte de decorados diseñados en la primera mitad del siglo XIX y definidos por los historiadores franceses del siglo XX como naturalistas.

## ARTICULOS

---

naturalizarlo todo, el hombre, absorbido por el mundo que él mismo había creado, ya no podía “hacerse responsable de nada, ni de su esencia, ni de sus motivos, ni de sus acciones y afectos”, era una rueda más en medio de las cosas, un cuerpo expuesto a la casualidad de las luchas técnicas, económicas y sociales; la responsabilidad individual, la culpabilidad y las ilusiones de la conciencia fueron reemplazadas por la industria, la economía política, la justificación cultural y, unos años más tarde, por el Tercer Congreso Internacional de Psicoanálisis.<sup>58</sup>

La paradoja de ser persa en un mundo hostil llevó a los antihéroes del teatro naturalista a encerrarse entre cuatro paredes,<sup>59</sup> dentro de las ensimismadas *mises en scène* articuladas por Antoine. El movimiento, externo e interno, empezaba y terminaba *aquí* y *ahora*, sin posibilidad de continuar más allá de la topografía establecida por el decorado. El tiempo, subordinado al movimiento circular del mundo, era un número abstracto, un instante que “no es en absoluto una parte del tiempo”, y resultaba prescindible. Disociado, en tanto que uno de los condicionantes primordiales, del movimiento intensivo del alma, se percibía como inmutable, carente de oscilaciones y, por ello, profundamente convencional.<sup>60</sup> Los “cuadros de la vida”, predominantemente los interiores aislados de la naturaleza e iluminados por una luz artificial, eran la crónica de exasperación, miseria y desamparo, reflejada en un conjunto de instantáneas fragmentadas, realizadas “en blanco y negro”.

Los espacios diseñados por el Teatro Libre a lo largo de los siete años de su funcionamiento aún no eran escenografía. Sin embargo, el entorno entendido como destino y el ansia por construir la ilusión de un segmento de *la vida de verdad* hicieron que el decorado iniciara el camino hacia una nueva sintaxis, transformándose no sólo en un lugar de acción extremadamente concreto y contemporáneo al público, sino en un personaje más. El decorado —el lugar de acción que, siguiendo las acotaciones del autor, podía cambiar bruscamente de un acto a otro, siendo sustituido

---

<sup>58</sup> Weimar, 1911.

<sup>59</sup> El mediocajón, *pavillon*, fue un invento francés perfilado hacia finales del siglo XVIII; su aparición estaba relacionada con la puesta en escena de las obras de John Gay, George Lillo, Henry Fielding, Lessing, Diderot, Beaumarchais, Schiller y Goethe.

<sup>60</sup> El espacio y el tiempo entendidos como conceptos disociados y absolutos.

## ARTICULOS

---

durante el entreacto un interior rico por uno pobre— componía un segmento del mundo, un pequeño espacio narrado y comentado, mientras que el tiempo se plegaba durante el transcurso de la acción ribeteando con un antes y un después el espacio sin socavarlo. Con todo, la necesidad de fabricar lo real condujo a la constatación de que el espacio escenográfico servía también para doblar las imágenes. Los objetos de atrezzo, siendo activados por la mirada y las acciones del personaje, se tornaron vivos y peligrosos; el personaje percibía cosas que a su vez le percibían a él, mientras que el espectador, ambiguo observador del instante presente, miraba por el ojo de la cerradura “sin” ser visto. Hasta los años ochenta del siglo XIX, el personaje teatral carecía de la condición de percibiente: el decorado le proporcionaba una percepción ciega y protectora, suficiente para su acción. Uno de los mayores logros de Antoine consistió en descubrir que también el decorado y los elementos de atrezzo percibían al actor-personaje, forzándole a vivir la existencia en toda su calidad inmediata y así establecer con el espacio unas relaciones desconocidas hasta entonces por la práctica teatral. A partir de aquel momento, la búsqueda de *lo verosímil* ha sido sustituida en el teatro por la búsqueda de *la verdad*. Fue la primera vez en la historia cuando el hombre y el futuro espacio escenográfico se miraron frente a frente y se reconocieron el uno en el otro. La concepción del espacio determinaba el carácter y la tensión de la acción dramática y, siendo la proyección del yo espacial del director, expresaba de manera inequívoca las intenciones y la idea central del mismo.

Gran actor y director genial, luchador contra el repliegue sobre opiniones establecidas y un romántico, Antoine, revolucionando el teatro, supo mantener, no obstante, a pesar de los postulados del naturalismo, una de las reglas básicas del juego surgido entre el espectador y el actor hace miles de años: “cada uno es el otro y ninguno es él mismo”. Antoine reflejó el “desencanto” del mundo mediante unos espacios compartimentados, alienantes, cortados del exterior, llegando a fabricar un nuevo mito, el mito de la cuarta pared —un modo de ver cuyas raíces se encuentran en la Italia de los siglos XV y XVI—. La maquinaria, “la representación de lo no-representado en la representación”, imprescindible para el cambio

## ARTICULOS

---

de decorados, quedó detrás de un límite vuelto infranqueable.<sup>61</sup> Para sobrevivir, o para evitarse a sí mismos, los personajes teatrales se conformaron con habitar un espacio “auténtico”, “banal”, des-sentimentalizado y “feo” (pulverizando así los conceptos de “lo bonito” y de “buen gusto” aplicados hasta entonces al decorado y al vestuario escénico), reconocible para la mayoría de los europeos de la época como un entorno cotidiano y cómplice de sus propios silencios y vacíos. Adelantándose a las teorías de Bajtín, Volóshinov y Medviédev,<sup>62</sup> la práctica del Teatro Libre había definido la comunicación —sonora y visual, establecida a través del espacio— como *un fenómeno social*, una imagen capaz de albergar múltiples sentidos potenciales. En los años ochenta y noventa del siglo XIX el espacio de la representación, interpretado, de manera aún poco consciente, como una materia pensante, estaba a punto de incorporar una nueva realidad: la atmósfera teatral. A su vez, la iluminación eléctrica, regulable, introducida paulatinamente en los teatros europeos a lo largo de la década de los ochenta, contribuyó de manera decisiva a la creación de un lenguaje escénico nuevo. Y así fue como empezó la primera etapa de la historia de la escenografía.

*El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema...*

BORGES

El año en que mademoiselle Lilly de Lidia realizaba los primeros stripteases sobre el trapecio del parisino teatro Olympia<sup>63</sup>,

---

<sup>61</sup> Según Serafima Bírman (actriz de teatro y cine formada, al igual que Mijaíl Chéjov, en el Primer Estudio del TAM abierto en 1913 y dirigido por Sullerzhítski), en los últimos años de su vida Stanislavski “soñaba con un escenario que estuviese rodeado por cuatro paredes móviles, para que el actor no supiera cuál de las cuatro se abriría durante la representación”. Ver también las palabras de Diderot “actúa como si el telón no se levantara” [*De la poesía Dramática*, ensayo citado por J.A. Hormigón en el prefacio a *Interpretar sin dolor*, Madrid, ADE, 1999, p. 17].

<sup>62</sup> El grupo de lingüistas de Leningrado que desarrollaron, en la segunda mitad de los años veinte del siglo XX, un sistema denominado “semiótica social”.

<sup>63</sup> Hasta quedarse en ropa interior. Aquel espectáculo de music-hall incluía som-

## ARTICULOS

---

Diáguilev presentaba en San Petersburgo la exposición de pintura que daba a conocer el movimiento El Mundo del Arte, el teatro privado de Suvórin ofrecía al público *Thermidor* de Sardou, Meyerhold acababa de graduarse en la Escuela Superior de Arte Dramático, Fontanals y Moholy-Nagy tenían tres años de edad, moría Mallarmé y el modernismo estaba alcanzando su apogeo, el Teatro de Arte Asequible Para Todos estrenó *La gaviota*.<sup>64</sup> Antoine definía sus puestas en escena como “plásticas: decorados, vestuario, atrezzo e iluminación” y pensaba que el otro tipo de montajes, denominado por él “interno”, estaba aún por llegar. Consistiría en conseguir descifrar, “mediante el movimiento del actor y el lugar en que le situemos, el recóndito “subtexto” (*dessous*) de las acciones y de las palabras, los substratos ocultos y el misterio psicológico o filosófico encerrados dentro del texto dramático”.<sup>65</sup>

En 1898 Stanislavski llevaba trabajando dieciséis años como actor y doce años como director; fue Nemiróvich-Dánchenko quien logró persuadir a Chéjov para que, tras el fiasco sufrido dos años atrás en el teatro Aleksandrinski, entregara el texto de *La gaviota* a la compañía del TAM.<sup>66</sup> Al principio, a Stanislavski la obra le pa-

---

bras chinescas acompañadas de música y comentarios, osos vestidos de husares y a los especialistas en evasión, Harry Houdini y Steens.

<sup>64</sup> 17 de diciembre de 1898, era el noveno estreno del Teatro de Arte de Moscú. En cuanto al nombre de la empresa, inicialmente fueron contempladas las siguientes variantes: Para Todos los Estamentos, teatro Barato, teatro Nuevo, Teatro Laboratorio, Teatro de Nuevos Principios, etc.; las palabras elegidas, Asequible Para Todos, desaparecieron hacia 1900. [K. Stanislavski. De las *Reflexiones sobre el teatro. 1898-1936*. Rev. *Teatr*, núm. 1, 1983, Moscú.] El año 1898 suele ser considerado además como el comienzo de la llamada Edad de Plata rusa e inicia toda una serie de movimientos artísticos y literarios sucesivos: simbolismo (en la pintura, hacia 1890), neo-primitivismo, futurismo, cubofuturismo, egofuturismo, imaginismo, non-objetivismo, purologismo, rayonismo, acmeísmo, suprematismo, constructivismo, funcionalismo, etc.

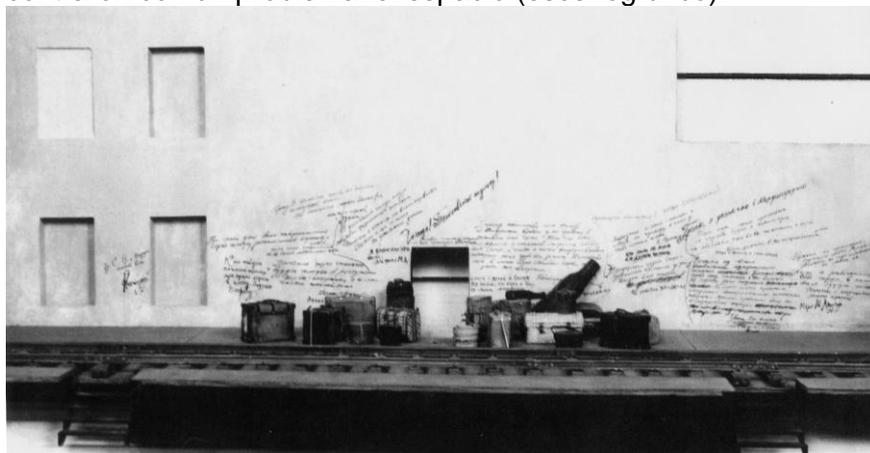
<sup>65</sup> S. Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, París, 1959, citado por Tatiana Bachelis en: *La evolución del espacio escenográfico, de Antoine a Craig*, Moscú, Naúka, 1978.

<sup>66</sup> El estreno mundial [17 de octubre de 1896, teatro imperial Aleksandrinski, San Petersburgo, dirección: Kárpov, en el papel de Nina: Viera Komissarzhévskaja] resultó ser un gran fracaso; fue cuando Chéjov, antes de huir a Moscú, escribió en la nota dirigida a su amigo Suvórin, un importante editor, propietario de un teatro y padre del prototipo del personaje de Triépliev, en cuya casa se hospedaba: “aunque viviera setecientos años más, no volveré a entregar otra obra mía a

## ARTICULOS

---

reció básicamente monótona y aburrida; tenía treinta y cinco años, y la historia sobre Orestes-Hamlet-Triéplev con su *escena de la ratonera*<sup>67</sup> reconstruida en el teatrillo situado junto a un hermoso lago le atraía muy poco. El espectáculo ensayado durante ochenta horas y con tres ensayos generales hizo diecinueve funciones durante la temporada 1898/1899, trece funciones a lo largo de las tres temporadas siguientes, fue repuesto en 1905 y se representó once veces más.<sup>68</sup> A pesar del poco éxito económico y aunque el montaje no había suscitado un especial entusiasmo por parte de Chéjov, resultó ser decisivo por una serie de razones y, en primer lugar, porque, al abordar la puesta en escena, sus autores se encontraron con un problema: el espacio (escenográfico).



Fotografía de la escenografía para el espectáculo realizado a partir de los relatos de Chéjov.

Dirección: Liubímov. Diseño de escenografía: Boróvski. Estreno: Teatro del drama y la comedia de la calle Taganka, Moscú, 1977.

El canon del proceso de trabajo elaborado por el TAM durante su

---

ningún teatro”.

<sup>67</sup> *Play within a play* que, a diferencia de la ratonera en *Hamlet* (III 2), desorienta a Triéplev y se convierte en una especie de *mise en abyme* que anticipa el desenlace final.

<sup>68</sup> En la temporada 1917/1918 Stanislavski empezó los ensayos de un nuevo montaje de *La gaviota* con Mijaíl Chéjov en el papel de Triéplev, que no fue estrenado; la nueva puesta en escena tuvo lugar en el TAM en 1960 [escenografía: Nissón Shífrin, 1892-1961].

## ARTICULOS

---

primer período<sup>69</sup> le reservaba al escenógrafo un papel estrictamente funcional (el famoso “principio de la escenografía discreta”). “Muchas veces yo sentía la necesidad de utilizar una gama cromática más brillante, más viva, y sin embargo, me sometía consciente y deliberadamente a las indicaciones precisas del director”, escribió pasados los años Símov en sus *Fragmentos de memorias*.<sup>70</sup> Continuando la vía abierta por los teatros de Meiningen y de Antoine, Símov exploró una tipología opuesta a la ofrecida por el teatro simbolista francés y, posteriormente, por los escenógrafos de Meyerhold, Sudéikin y Sapunóv,<sup>71</sup> llevando el efecto de la familiarización al extremo y elevándolo a un nivel ontológico. El primer escenógrafo del TAM, cuyo credo era *llenar el teatro de vida*, ha sido objeto de periódicas críticas y reproches, incluso después de su muerte; y sin embargo, una serie de propuestas elaboradas por escenógrafos europeos para los textos de Chéjov, especialmente las diseñadas en los años setenta y noventa, han tomado como punto de partida las cinco escenografías firmadas por Símov entre 1898 y 1904,<sup>72</sup> mien-

---

<sup>69</sup> 1898/1899-1905/1906.

<sup>70</sup> Citado por G. Titóva en: *Meyerhold y los escenógrafos*, rev. *Teatr*, núm. doble 7-8, 1994, Moscú.

<sup>71</sup> Sudéikin (1882-1946), miembro del movimiento El Mundo del Arte y del grupo La Rosa Azul que surgió en Moscú en 1907 y representó a la segunda generación de simbolistas rusos, su órgano oficial era la revista *El vellocino de oro* cuya estructura ha seguido el modelo establecido con anterioridad por la revista *El Mundo del Arte* (1899-1904). Durante el primer decenio del siglo xx, Sudéikin fue uno de los colaboradores más cercanos de Meyerhold; diseñó, para la empresa de Diáguilev, escenografía y vestuario del ballet *La tragedia de Salomé* [música: Florent Schmitt, coreografía: Románov, discípulo de Fókin; estreno: el Teatro de los Campos Elíseos, 12 de junio de 1913, año en el que Fókin abandonó la empresa), emigró a París en 1920 y desde 1922/1923 vivió y trabajó en Nueva York. Sapunóv (1880-1912), miembro del movimiento El Mundo del Arte y del grupo La Rosa Azul, trabajó como ayudante de Símov en el TAM (1901) y de Koróvin (ver la Ópera privada de Mámontov) en el teatro Bolshoi (1901/02); escenógrafo y figurinista de Meyerhold entre 1905 y 1912, año en el que se ahogó en el mar mientras trabajaba en “el teatro de verano” (empresa organizada en Terioki, Finlandia, y subvencionada en su mayor parte por Liubóv Mendeléieva, esposa de Blok e hija del químico Mendeléiev).

<sup>72</sup> *La gaviota*, *El tío Vania*, *Las tres hermanas*, *El jardín de los cerezos* e *Ivánov*. Víctor Símov trabajó en el TAM de 1898 a 1912 y de 1925 hasta 1935, año de su muerte. La llamada segunda etapa (después de Símov) de las puestas en escena de las obras de Chéjov fue iniciada por Dmítriev durante el montaje del último espectáculo estrenado por Nemiróvich-Dánchenko, *Las tres hermanas* (1940). [Vladímir Dmítriev,

## ARTICULOS

---

tras que, al trabajar con los textos de otros dramaturgos, algunos de los escenógrafos norteamericanos han desarrollado —depurando, sintetizando y ampliando— las ideas escenográficas de Símov en la década de los ochenta.<sup>73</sup> El objetivo del presente artículo no incluye llevar a cabo la defensa de Símov, un maestro en soluciones escenográficas espaciales, sino que intentar aportar, modestamente, unos puntos de vista complementarios a los análisis ya existentes.

---

1900-1948; pintor y escenógrafo, diseñó dramas, óperas y espectáculos musicales; estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes y en los Talleres de la técnica y el arte de la puesta en escena abiertos por Meyerhold en Petrogrado (1918); trabajó con el último en varios montajes; durante su primera etapa como escenógrafo, estuvo influido por los escenógrafos del Teatro de Cámara (inaugurado por Tairov en 1914), sobre todo por Alexandra Éxter; en 1923, junto con Balanchín, organizó las “Veladas dedicadas a la danza moderna”; entre 1921 y 1925 estuvo trabajando con Meyerhold sobre *Hamlet* (cuyo montaje no sobrepasó la fase inicial); su estrecha colaboración con el TAM se estableció a partir de 1930 (durante la puesta en escena de la versión dramática de *Resurrección* de León Tolstói); en el diseño de escenografía para *Hamlet* (espectáculo dirigido por Nemiróvich-Dánchenko y que no fue estrenado a causa de la muerte del mismo en 1943) utilizó piedra, hierro, madera y piel; la historiografía teatral suele definir a Dmítriev como “escenógrafo-poeta”.]

<sup>73</sup> Véanse el artículo de T. Shaj-Azízova, *En el teatro de Chéjov a lo largo de los últimos ochenta años. Reflexiones después de una exposición*, Moscú, Soviétski judózhnik, 1983; los libros de V. Beriózkin, *Escenógrafos en el teatro de Chéjov*, Moscú, Izobrazítelnoe iskústvo, 1987, y de R. Smith, *American Set Design 2*, Nueva York, Theatre Communications Group, 1991, y la Cuadrienal de Praga 1987, cuya Sección temática ha sido dedicada a las propuestas realizadas para las obras de Chéjov.

## ARTICULOS

---



Uno de los croquis de Edward G. Craig para el diseño de iluminación de la puesta en escena de *Hamlet*, acompañado por la siguiente explicación recogida por Sullerzhitski en el Cuaderno de ensayos: "Conseguir una luz de haces directos de tal modo que los bordes de los haces sean extremadamente nítidos y duros. Para ello, es imprescindible que los haces no toquen las superficies refractarias, sino que pasen entre los biombos y detrás de los mismos (consultar el dibujo 2)".

Es sabido que el TAM era, en primer lugar, el teatro de la *intelligéntsia* rusa.<sup>74</sup> Los personajes de Chéjov, los autores de los es-

<sup>74</sup> El término *intelligéntsia* fue utilizado por primera vez en la prensa rusa a finales de los años setenta del siglo XIX, en la época del primer atentado contra el zar Alejandro II, aunque las enciclopedias editadas al principio del siglo XX todavía no lo recogen. El término no remite a ninguna profesión en concreto, a ninguna clase ni estamento determinados, sino que designa a los individuos con un nivel cultural alto y capaces de pensar críticamente. En la década de los noventa del siglo XIX, la *intelligéntsia* —médicos, abogados, militares, maestros, arquitectos, teólogos, ingenieros, historiadores, pintores, escritores, compositores, etc.— estaba configurada por los representantes de la nobleza, en muchos casos arruinada, y de las capas medio-bajas, situación que determinó su carácter único, ya que absorbió tanto la idea del honor personal, el internacionalismo y el sentimiento de la responsabilidad ante el país de los primeros, como el talante democrático, el vínculo real con el pueblo y una actitud crítica ante la realidad de los segundos.

## ARTICULOS

---

pectáculos y los espectadores no idealizaban la vida moderna, sí creían en la existencia de un destino mejor (ser consciente “no sólo de la vida como es, sino de la vida como debería ser”, según Chéjov). Después de haber perdido las esperanzas, tras experimentar una desesperación casi absoluta y aceptar su fracaso personal, tanto los personajes como los espectadores llegaban a la comprensión de una idea trágica y salvadora: la obligación de estar a la altura de su propio destino, que todo ser humano tiene. El hecho de encontrarse con los textos de Chéjov —tras poner en escena las obras de Alekséi Tolstói, Hauptmann, Shakespeare, Ostrovski, Písemski, Diachénko y Goldoni— supuso un reto para Stanislavski. Preocupado, desarrolló detallados cuadernos de dirección, en los que definió su método como *impresionismo escénico*,<sup>75</sup> un método que incluía la búsqueda de imágenes que interpretasen la vida, y no tan sólo pasasen lista a sus rasgos externos. Para Stanislavski, las historias contadas por Chéjov tenían que transcurrir en un espacio poético, inmerso en una naturaleza ordenada, convertida en convención y cultura, adiestrada para poder corresponder disciplinadamente a las fluctuaciones anímicas del alma humana. Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko le exigían a Símov unos paisajes escénicos colmados de nostalgia y lirismo, afines al estado espiritual de los personajes de Chéjov; ambos directores necesitaban ver desde la sala abedules en vez de abetos, ligeros toldos blancos y sentidos atardeceres. Símov, un escenógrafo de encomiable paciencia, diseñó toldos, plantó abedules de atrezzo y llevó los atardeceres hasta donde la limitada técnica teatral de aquella época y la escasa profundidad de algunos escenarios<sup>76</sup> le permitieron. Su gran descubrimiento fue la

---

<sup>75</sup> Durante el montaje de *Hamlet* (TAM, 1909/1911), Craig insistiría en la necesidad de conseguir tres planos en la interpretación: el abstracto, el semirealista y el realista.

<sup>76</sup> La sede del TAM -el viejo teatro de Omón situado en el callejón Kamerguérski, remodelado, gracias a la aportación económica de Savva Morózov, por el arquitecto F. O. Schechtel- fue inaugurada el 25 de octubre de 1902 con el estreno de *Los pequeños burgueses* de Gorki. Hasta entonces, la compañía había trabajado en teatros alquilados; para el nuevo teatro, una gran parte de los decorados de espectáculos estrenados durante las cuatro temporadas anteriores ha sido realizada de nuevo.

## ARTICULOS

---

manera de abordar el diseño de interiores:<sup>77</sup> plantas asimétricas, inusuales para el teatro, de unas casas poco acogedoras, expuestas a la erosión causada por el mundo exterior y el tiempo indiferentes ante la vida y la muerte de los hombres. Resultó que la escenografía, como toda imagen, era una noción contradictoria y emblemática. Las composiciones espaciales de Símov no admitían las *mises en scène* ni la técnica actoral habituales, ya que eran un estímulo, y no la respuesta (siendo lo último el papel encomendado al decorado desde el siglo v a. C.); además, su manera de proyectar los interiores arquitectónicos se adelantaba a los futuros sets cinematográficos tridimensionales utilizados, en parte, ya por Méliès desde 1900 aproximadamente.<sup>78</sup> El grisáceo, inestable, lúcido y cruel universo chejoviano encontró su equivalente visual en los “decorados del olvido” de los interiores creados por Símov —un triste albergue para el sueño de un hombre ridículo y triste, habitaciones preparadas para vivir “la tristeza *de ser*, que es la auténtica tristeza metafísica”—. Gracias a Símov, el teatro también supo que el decorado podía ser envejecido [Véase, por ejemplo, el Acto IV de *El jardín de los cerezos*, 1904.] y pudo ampliar el apartado de los acabados. La obligatoria habitabilidad de los desapacibles interiores diseñados por Símov creaba una sensación discordante: los sentimientos, las aspiraciones y la voluntad de los antihéroes de Chéjov estaban disociados de sus destinos personales (de un modo parecido, creando unos efectos de alto voltaje, entraban en contradicción la forma cerrada del teatro clásico francés y las angustias privadas de los personajes de Racine). El tiempo y el espacio interpretados como continuos, el “tiempo de los ahoras” entendido como el momento en el que

---

<sup>77</sup> En Rusia, el mediocajón entró en la práctica teatral en los años treinta-cuarenta del siglo XIX y destacó por su aspecto convencional y decorativo. Los nuevos decorados para los espectáculos dramáticos se encargaban muy raras veces, ya que lo habitual consistía en elegir algunos de entre los ya existentes (los teatros imperiales de San Petersburgo, por ejemplo, disponían de doce conjuntos, o sets, fijos), y el sistema preferido seguía siendo el italiano (patas y bambalinas).

<sup>78</sup> Las primeras salas de cine, llamadas también *ilusiones* o *teatros eléctricos parisienses*, aparecieron en Moscú en 1904; las películas proyectadas procedían de las firmas Lumière, Pathé y Gaumont; entre película y película actuaban ventrilocuos con sus muñecos.

## ARTICULOS

---

coinciden el pasado y el futuro, la proyección casi matemática de lo irreversible del ser humano —ideas reflejadas a través de las escenografías de Símov—, han conducido a la creación del concepto de la atmósfera, uno de los componentes más importantes de los primeros montajes del TAM. Estas ideas fueron potenciadas por un discurso espacial no explorado hasta entonces por el teatro: la simultaneidad perceptiva de acontecimientos contiguos, uno de los rasgos característicos del futurismo italiano entre los años 1911 y 1913/14 [Véase, por ejemplo, los Actos I y IV de *Las tres hermanas*, 1901, fue el decimosexto estreno realizado por el TAM en su tercera temporada]. En los espectáculos del Teatro de Arte de Moscú, la presentación de varias escenas —varios lugares de acción situados dentro de la misma casa— se desarrollaba simultáneamente, llevando cada escena su propio ritmo musical y su propio curso compositivo (una especie de “montaje polifónico” del que hablaría luego Eisenstein).

A diferencia de los hallazgos acontecidos anteriormente en la historia del decorado, las escenografías de Símov no se basaban únicamente en el movimiento, sino también en el tiempo; sus propuestas intentaron encontrar nuevas formas de coexistencia entre el ser, el espacio, el tiempo y el conflicto dramático. El TAM del primer período había sido formulado desde el Modernismo.<sup>79</sup> “Está usted matando al realismo”, le escribió Gorki a Chéjov aludiendo a la capacidad que tenía Chéjov de presentar distintos aspectos del mismo problema, esa multiplicidad de planos y de corrientes subterráneas que, fluyendo, entrecruzándose y colisionando entre sí, van componiendo la vida humana; a la capacidad de captar parte de la melancolía que siente el hombre desplazado, rodeado de catástrofes, y los silencios que permiten ir más allá de las palabras “inapropiadas” pronunciadas por los personajes y más allá del argumento mismo. Todos sabemos que, anonadado ante el insistente croar de las ranas emigradas al montaje de *La*

---

<sup>79</sup> En el teatro ruso, de 1898 a 1910 aproximadamente; algunos de los rasgos principales del modernismo: el deseo de fusionar el teatro con la vida y de modificar la vida mediante la práctica teatral, interés por el presente y la proliferación de los llamados *pequeños escenarios* (dentro de los cafés-teatro y los cabarets artístico-literarios) y de los teatros de miniaturas (como, por ejemplo, el famoso Murciélagos fundado por Baliev, que funcionó de 1908 a 1920).

## ARTICULOS

---

*gaviota* quizás de la puesta en escena de *La campana sumergida* de Hauptmann,<sup>80</sup> Chéjov protestó: “Pero si parece muy real”,<sup>81</sup> le dijo el director. “Pero yo me refería al arte”, intentó resistirse el dramaturgo. En sus búsquedas por reflejar *la verdad del presente*, Símov, situado por las circunstancias entre la verdad de Stanislavski y la verdad de Chéjov, hizo que el teatro abordara por fin el concepto original de la imagen entendida como una cuestión de semejanza espiritual: ver no sólo la imagen (el reflejo), sino también “a través” de ella (ver ese “algo más” que trasciende el mundo material). Y contribuyó de manera decisiva a la constitución de un punto de vista cuyo núcleo central radica en que el espacio escenográfico es capaz de expresar los estados físico y psíquico del ser humano y en que, al igual que el actor, el espacio ha de tener un papel activo en las puestas en escena.<sup>82</sup>

Para el teatro naturalista, el *dónde* prevalecía sobre *quién*, el tiempo era vivido como una sucesión, y, siendo el decorado un portador de “funciones científicas”, uno de los objetivos fue provocar al público mostrándole la suciedad y la sangre, productos de un mundo de-sacralizado y huérfano de espiritualidad. El TAM pretendió influir en sus espectadores de manera indirecta y enfatizó una idea distinta. Introduciendo el concepto de entre-tiempos,<sup>83</sup> transformó la sucesión en simultaneidad, o la co-presencia (ser del pasado, del presente y del futuro) y, tras partir de una realidad diaria, desesperanzadora y a menudo vulgar, insistió en que *la verdad* era una creación la cual, pasando por una serie de operaciones, consistía “en trabajar una

---

<sup>80</sup> Estreno: 19 de octubre de 1898.

<sup>81</sup> “Real”, “veraz”, “la verdad llevada al extremo” eran, para Stanislavski, equivalentes de “lo teatral”.

<sup>82</sup> Las propuestas de Símov son uno de los primeros ejemplos de la corriente escenográfica conocida hoy en día con el término de realismo poético y uno de los antecedentes del realismo abstracto.

<sup>83</sup> “El entre-tiempo, el acontecimiento, siempre es un tiempo muerto, en el que nada sucede, [...] Este tiempo muerto no viene después de lo sucedido, sino que coexiste con el instante [...] como la inmensidad del tiempo vacío, a modo de un instante percibido como venidero y ya pasado” [...]. G. Deleuze, F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Anagrama, 1993, p. 159. “El instante comporta el orden, la plenitud y, a la vez, lo irreversible. Esta contradicción crea el silencio. Y es precisamente el silencio lo que estoy buscando a través de mis diseños.” Entrevista con Yannis Kokkos (escenógrafo francés de procedencia griega que formaba pareja profesional con Vitez), rev. *Teatr*, núm. 2, Moscú, 1989.

## ARTICULOS

---

materia, una serie de falsificaciones en sentido estricto”, e inició así el camino hacia la comprensión de la escenografía como metáfora y metonimia, creadora de emociones. Una disciplina con potencialidades filosófica, poética y espiritual.

*Sensación de alcanzar la eternidad. Mientras se sigue vivo.*

KANTOR

El montaje de *Hamlet*,<sup>84</sup> una de las colaboraciones más dramáticas y dolorosas en la historia del teatro del siglo XX, ocupó tres temporadas y aparentemente fue un gran fracaso. Diecisiete años después del estreno,<sup>85</sup> el director Fiódor Komissarzhevski recordaría que “*Hamlet*, puesto en escena por el Teatro de Arte de Moscú, resultó ser una especie de drama realista “pequeño burgués”, representada en decorados simbolistas de Gordon Craig quien exigía además a los actores una interpretación convencional, acorde con sus diseños.”<sup>86</sup>

A partir de 1905, concluida la primera etapa del TAM, Stanislavski había empezado a buscar lo que él llamaba “un fondo sencillo”, un espacio en el que se podría representar “la verdad de los movimientos del espíritu humano” (*la verdad* de un personaje que actúa y gesticula con su alma) y en el que el actor “se sentiría libre”.<sup>87</sup> La casualidad y la coincidencia hicieron que tres años más

---

<sup>84</sup> Esa especie de Edipo Rey desplazado, removido, según Bajtín.

<sup>85</sup> 23 de diciembre de 1911; dirección: Stanislavski, Craig y Sullerzhitski; diseño de escenografía e iluminación: Craig; diseño de vestuario: Sapunov. Casi a la vez con *Hamlet* fueron estrenados otros tres espectáculos de gran importancia para la historia de la escenografía: *Edipo Rey* (Reinhardt, 1910) que en 1911 fue presentado en un circo de San Petersburgo, la versión dramática de *Los hermanos Karamázov* (Nemiróvich-Dánchenko y Símov, 1910), *Don Juan* de Molière (Meyerhold y Golovin, 1910).

<sup>86</sup> *Yo y el teatro*, Londres, 1929 y Moscú, Iskústvo, 1999, p. 123.

<sup>87</sup> “Toda mi vida —decía él [Stanislavski]— he soñado con un fondo neutro; en un momento dado, pensé haberlo encontrado gracias al terciopelo negro [ver, por ejemplo, *La vida del hombre* de Andréiev, estreno: diciembre de 1907]; pero resultó que el terciopelo negro era lúgubre, desagradablemente pesado y simbólicamente abstracto. El gris es peor aún, es triste, aburrido, incoloro e incluso imoportuno. Otro problema, igual de desesperante y que no tiene solución, es

## ARTICULOS

---

tarde tomara la decisión de ponerse en contacto con “el joven especialista en Shakespeare”, admirador de Serlio, Palladio, Vignola y Pozzo, Edward G. Craig.<sup>88</sup> El último llegó a Moscú en 1908, vio diez montajes del TAM y aceptó la propuesta de diseñar escenografía, vestuario e iluminación para *Hamlet*, interponiendo antes una serie de condiciones: poder continuar trabajando, como escenógrafo e iluminador, en el montaje de *Macbeth* dirigido en Londres por Beerbohm Tree (una colaboración que al final no prosperó), viajar entre Florencia, Londres y Moscú, disponer de una libertad absoluta en asuntos artísticos y que el papel de Hamlet fuera interpretado por Stanislavski (sería Kachálov quien lo interpretaría). En el año 1908 Craig tenía treinta y seis años, la colaboración con el TAM le ofrecía la posibilidad de llevar a la práctica los descubrimientos hechos durante el proceso iniciado aproximadamente diez años atrás,<sup>89</sup> consistente en pensar e interpretar de nuevo el espacio de la caja italiana con el fin de transformarlo en un lugar inteligible —*topos noetos* donde Platón situaba las ideas, el lugar inteligible no es buscado como una ubicación espacial, sino dentro de las cosas—. <sup>90</sup> Craig consideró oportuno pensar la escenografía de *Hamlet* como una de las categorías filosóficas y, en un intento de reflejar física y visualmente lo infinito y la eternidad, le propuso en 1909 a Stanislavski “un fondo sencillo” y además mó-

---

conseguir en el teatro una pared “de verdad” que creara la auténtica sensación producida por una pared de piedra compacta, dura y áspera. Lo hemos intentado de mil maneras, y cuanto más naturalista era la realización, tanto más falso parecía el objeto. ¡No lo hemos logrado! Y en cuanto a la madera “de verdad”, ¡sería ridículo hasta soñar con ello!” Del artículo de Dmítriev *El trabajo del escenógrafo*, publicado íntegramente por primera vez en 1976 (en: *Escenógrafos y directores artísticos en la URSS*, Moscú, Soviétski judózhnik).

<sup>88</sup> El tratado de Craig *Sobre el arte del teatro* fue publicado en ruso en 1912. Stanislavski decidió invitar a Craig siguiendo la sugerencia de Isadora Duncan que en 1908 estuvo de gira en Rusia; el 3 de abril de 1909 Craig había presentado sus primeros bocetos, y el 9 de abril Stanislavski ya había encargado a los talleres del TAM la construcción de un “biombo” de prueba para el Primer Acto.

<sup>89</sup> El primer boceto de atmósfera para *Hamlet* que se conoce de Craig data de 1899.

<sup>90</sup> Según F. Cruciani [*Arquitectura teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 167], Appia y Craig habían empezado su trabajo por la redefinición del lugar de la acción escénica “no para reformar el teatro, sino para refundarlo”.

## ARTICULOS

---

vii<sup>91</sup> que, pasados cincuenta años y cumpliéndose el vaticinio realizado en una carta privada por el padre del Sistema y el Método, se había convertido en la base del lenguaje escenográfico actual.<sup>92</sup>

La historia de lo que pasa dentro de la mente de un hombre tenía que transcurrir en un espacio cuya arquitectura no representaba el exterior, tampoco el interior, en realidad no representaba nada ni funcionaba como una escenografía arquitectónica al uso, sino que pretendía materializarse y moverse dentro del discurso teatral, fluctuando como lo hacen las ideas y los estados del alma. La *ars inveniendi* de Craig proyectó un espacio “interior”, sin centro ni circunferencia, organizado mediante una serie de estructuras que, situadas entre la geometría de la nada y la voracidad propia de una imagen visual, componían y descomponían sus relaciones en una doble dirección simultánea.<sup>93</sup> Texturas auténticas como madera, lienzo, piedra y bronce (la relación entre la sensación y los materiales, tan obvia ya para el teatro actual), colocadas en un espacio abstracto<sup>94</sup>, articulado mediante inmensas superficies verticales, geométricas y móviles (*screens*, o “biombos”), tenían que convivir con y dentro del mismo creando disonancias, tensiones y conflictos, la mezcla “entre el realismo y una violenta estilización, entre la lucidez, la naturalidad y la excentricidad”. El desarrollo de las ideas filosóficas —“el terror, ¿nace del Espacio? ¿del Tiempo? ¿o de la impostura combinada de las dos visiones?”— tenía que ser visualmente perceptible sobre un escenario liberado de objetos. El tiempo en *Hamlet*, acelerándose de un modo trágico, no dejaba tiempo ni lugar para todo aquello que durante más de tres siglos había sido interpretado como decorado y sí para las rápidas

---

<sup>91</sup> Fue cuando Stanislavski le había invitado a co-dirigir el espectáculo.

<sup>92</sup> Josef Svoboda (1920-2002) estrenó su primer *Hamlet* (veinticuatro “biombos móviles”) en 1959.

<sup>93</sup> “[...] la estructura elaborada no reproduce una supuesta estructura de la realidad; articula una serie de relaciones-diferencias según ciertas operaciones, y esas operaciones, por las que los elementos del modelo son puestos en relación, son las mismas que realizamos cuando, en la percepción, ponemos en relación los elementos pertinentes del objeto conocido”. U. Eco, *Semiología de los mensajes visuales*. En: *Comunicaciones 15. Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 32.

<sup>94</sup> “La extraordinaria fuerza de las obras de Shakespeare puestas en escena surge del hecho de que transcurren en ‘ningún lugar’”. P. Brook, *op.cit.*, p. 207.

## ARTICULOS

---

metamorfosis del *espacio vacío*<sup>95</sup>, un espacio correlativo al cosmos y a los últimos límites<sup>96</sup>, en el que Craig pretendía escribir sus palimpsestos. Recuperando la idea platónica de que nuestro universo es tan sólo una sombra de eternos procesos mentales o matemáticos, *the thousand scenes in one* de Craig —el decorado único capaz de modelar un número elevado de lugares de acción mediante la combinación de un número limitado de elementos— se basaban en el principio del ordenador: operaciones probabilísticas complejas conseguidas mediante la repetición y la variación de los mismos cálculos digitales simples.

Al igual que los magos del Renacimiento, que se habían dedicado a la exploración de las corrientes que establecían relaciones ocultas entre las partes del universo, Craig pensaba que las pasiones del alma, las emociones psíquicas eran *accidentes* que se transmitían al mundo circundante e intervenían en la producción de movimientos sísmicos. Conservando la idea —presente en historia de las religiones, en el Renacimiento y en Shakespeare— acerca del ser humano como una isla que surge de las profundidades del océano, hace recrear la realidad del mundo y es la imagen misma de la espacialidad, Craig despojó al individuo de su cualidad de piedra preciosa que está contribuyendo a la belleza del cosmos; *la beltà divina que manifesti il tuo bel volto umano*, Alberti y Pico della Mirandola fueron sustituidos por Kierkegaard. Arrojadados al vertedero del cosmos, los que no tenían salvación se topaban con los límites del estar aquí y, en sus intentos de sondear el abismo, desgarraban y conmocionaban el espacio de alrededor hasta el punto de hacerlo estallar en mil añicos. Ante la irrupción física de las fuerzas irracionales, el espacio escénico se estremeció: atrás quedaba la concepción aleccionadora, terapéutica, protectora, fantástica o descriptiva de la caja italiana.

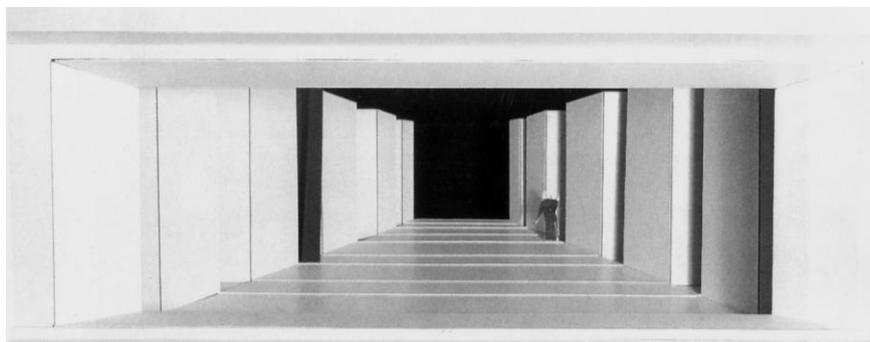
---

<sup>95</sup> El término *vacío* entendido como la parte más útil del edificio o del objeto, como “inicio de algo positivo, una sustancia efectiva” de eficacia mayor que la de lo lleno, tal y como lo interpretan muchas civilizaciones orientales.

<sup>96</sup> “[...] cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcolanza funesta, ¡qué plagas y qué prodigios entonces, qué anarquías, qué cóleras del mar, qué temblores de tierra, qué conmociones de los vientos! Fenómenos terribles”, etc. *Troilo y Cressida*, I 3.

## ARTICULOS

---



Fotografía de la maqueta para el montaje de *Hamlet*. Dirección: Vitez. Diseño de escenografía:

Kokkos (Medalla de Oro en la Cuadrienal de Praga 1987 por los diseños de escenografía para *Lucrezia Borgia* de Hugo, *Ubu Rey* de Jarry, *Hamlet* de Shakespeare y *Electra* de Sófocles).

Estreno: Teatro Nacional de Chaillot, París, 1983.

El teatro renacentista italiano entendía la *perspectiva artificialis*<sup>97</sup> como una racionalización de la percepción visual y como una realidad objetiva (el punto de vista del artista), asumiendo a la vez que el resultado final no podía ser otro que un simulacro de carácter ambiguo: en Serlio, por ejemplo, la yuxtaposición del espacio real (el “proscenio” plano) y el espacio ilusorio (el “*arrière* escenario” construido en rampa)<sup>98</sup>. Detrás o más allá del punto de fuga, que organizaba el cuadro tridimensional, no existía, no podía existir nada; el mundo terminaba en la intersección de varias líneas, situadas a una altura y una distancia determinadas y variables según las épocas. El espacio de la representación, concebido en términos de derecha-izquierda y arriba-abajo, estaba estrictamente delimitado tal y como lo requería la metáfora albertiana de la “ventana”; era una especie de protección ante la posible irrupción de fuerzas de índole irracional: “los movimientos, pues, que hay en el universo no tienen ninguna distinción de arriba, abajo, aquí, allí, con respecto al universo infinito.”<sup>99</sup> Las contradicciones inhe-

---

<sup>97</sup> El primer tratado dedicado a la perspectiva abordada en términos puramente matemáticos fue *Perspectivae Libri Sex* de Guidobaldo dall’Monte, Pesaro, 1600.

<sup>98</sup> Teatro construido por Serlio en 1539 en el interior del palacio Da Porto, en Vicenza.

<sup>99</sup> G. Bruno, *Del infinito: el universo y los mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998,

## ARTICULOS

---

rentes al pensamiento renacentista, manifestadas en la constante oscilación entre lo idéntico y lo opuesto, lo ideal y lo natural, el arquetipo y la cultura, se han reflejado también en la concepción del espacio teatral: “el sujeto reducido a un ojo, el ojo reducido a un punto”,<sup>100</sup> un planteamiento contrario a la *humanitas* renacentista que fue una exploración y una disciplina de lo imaginal y cuyo mito antropológico ha creado las premisas intelectuales para las utopías surgidas en períodos posteriores. Sin embargo, ha sido la contradicción latente, contenida en la caja italiana, la que había aportado al teatro de los siglos posteriores la convicción de que era tanto viable como necesario seguir experimentando para intentar establecer entre la imagen y el hombre unas relaciones cada vez renovadas, y la que nos ha ayudado a llegar a la conclusión de que la historia de la escenografía es una historia de las ideas —un plano donde se enfrentan, se alternan, se funden y se transforman los distintos aspectos de un solo mecanismo cultural: el teatro—.

Según Jan Kott, *Hamlet* “es la más extraña de todas las obras que jamás fueron escritas, debido precisamente a sus lagunas, sus imprecisiones; es un gran guión”<sup>101</sup>. Al afrontar por enésima vez el espacio vacío del *dulce maestro* Shakespeare<sup>102</sup> (un cosmos con varios horizontes que giran en torno a un único centro imaginario: el alma humana), Craig intentó encontrar respuestas escenográficas al grito de Bruno,<sup>103</sup> uno de los últimos magos del Renacimiento y una de las personalidades más modernas y más hamletianas del último cuarto del siglo XVI: “si el mundo es finito y

---

p. 139.

<sup>100</sup> Lacan, 1973. Ver también: [...] “la “costruzione legittima” reduce al sujeto de la visión a la condición de Cíclope, y el ojo a un punto indivisible y fijo”. H. Damisch, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 47.

<sup>101</sup> *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 83.

<sup>102</sup> Expresión utilizada por Henry Chettle, dramaturgo inglés, 1560-1607.

<sup>103</sup> 1548-1600; monje dominico napolitano exclaustro, filósofo hermético, trabajó como profesor universitario en Wittenberg (1586-88), fue quemado en la romana Plaza de las Flores. Influidado por Ficino y Pico della Mirandola y por las ideas lógicas y mnemotécnicas de Ramon Llull, se dedicó al estudio del arte de la memoria artificial, fue uno de los primeros en promover la idea de la multiplicidad indefinida del número de mundos y el primero en emplear la paradójica expresión *infinitamente infinito*.

## ARTICULOS

---

fuera del mundo nada hay, os pregunto ¿dónde está el mundo? ¿dónde está el universo?”<sup>104</sup> Uno de los principios renovadores introducidos por Craig fue el uso de la perspectiva invertida practicada por los maestros antiguos y, especialmente, por los pintores de iconos. El punto de fuga situado “dentro del espectador”, una especie de inmersión en un espacio abstracto, pretendía conseguir la máxima concentración por parte del observador con el fin de crear la sensación de que el público y los personajes estaban compartiendo el mismo espacio, de coordenadas idénticas.<sup>105</sup> El tipo de perspectiva utilizado por Craig (incorporando el modelo definido hacia finales del siglo X por los artistas bizantinos) perseguía lograr que la mirada del espectador volviera siempre, una y otra vez, sobre el punto principal: la figura humana (el rostro y los ojos en el arte bidimensional). Tanto por ello como debido a la lectura propuesta por Craig y aceptada por Stanislavski,<sup>106</sup> el intérprete de Hamlet, un gran actor pero con una preparación física insuficiente,<sup>107</sup> no podía abandonar el escenario más que durante los

---

<sup>104</sup> G. Bruno, *Mundo (De la causa, principio e uno)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997, p. 169. Su primera edición (Londres, 1584) ha leído Shakespeare tras llegar a la capital en 1585 o en 1587. Bruno, a quien el dramaturgo no pudo conocer personalmente, vivió en Londres desde la primavera de 1583 hasta el otoño de 1585 y fue cuando redactó y publicó la parte más importante de su obra. [La impronta que había dejado Bruno sobre el teatro inglés fue considerable. La trama y una gran parte de los diálogos de *Coelum Britannicum* de Thomas Carew —una mascarada presentada en 1634, en el apogeo del gobierno de Carlos I— habían sido extraídos de la *Expulsión de la bestia triunfante* (1584)—. Inigo Jones realizó la puesta en escena y diseñó el vestuario y los decorados reproduciendo los bastidores laterales diseñados para unos *intermezzi* (1608) por Parigi, discípulo de Buontalenti y organizador oficial de las fiestas de los grandes duques de Toscana, Ferdinando I y Cosimo II. Mientras que en varias obras de Shakespeare se observan claros ecos de la estancia de Bruno en Inglaterra.]

<sup>105</sup> La cuarta pared ha sido “derribada” también por Meyerhold; véanse, por ejemplo, las tres puestas en escena del texto de Blok, *La barraca de feria*, espectáculos estrenados en 1907, 1908 y 1914.

<sup>106</sup> Los acontecimientos se deben a la proyección de la mirada de Hamlet, de aquello que transcurre única y exclusivamente en su mente, etc. Stanislavski, al referirse a la lectura de la Segunda Escena del Primer Acto [*Salón del trono en el castillo*] elaborada por Craig, habló del “monodrama de Hamlet”.

<sup>107</sup> Con idéntico problema se había encontrado ya Meyerhold en 1905, cuando fue invitado por Stanislavski al Estudio de la calle Póvorskaya (primavera-otoño de 1905) para intentar mejorar y perfeccionar la técnica del actor y superar la arraigada costumbre de acercarse al personaje “partiendo de sí mismo”; a pesar

## ARTICULOS

---

entreactos. Para “llevar la queja y la furia hasta el punto en el que se vuelven contra lo que ocurre”, para poder “ver” el alma de las cosas con los ojos del alma,<sup>108</sup> la escenografía diseñada por Craig necesitaba la presencia del actor incluso más que los decorados diseñados a lo largo de los siglos anteriores. El problema radicaba en que —al ser un sistema estético nuevo para el teatro— el espacio cinético, su “agramaticalidad” teatral, el hecho de pensar la tragedia mediante las cuatro coordenadas y de manera rítmica, requerían de los actores inmensas descargas de energía psicofísica y un léxico nuevo, inusual para aquella época.<sup>109</sup> La geometría viva, expresada mediante el artificio escénico-escenográfico, implicaba la colaboración activa de un ser humano vivo, espacial y temporal, portador de una expresividad plástica sutil y refinada.<sup>110</sup>

---

de no haber conseguido los resultados deseados, la experiencia resultó ser muy importante, ya que fue en ese mismo año cuando Meyerhold empezó a colaborar por primera vez con los escenógrafos [véase nota 26 del presente artículo].

Según T. Bachelis [*op. cit.*, p. 211], “hacia 1910, la dirección teatral había concluido el proceso iniciado en la época de Antoine, consistente en interpretar el espacio escénico-escenográfico como uno de los objetivos principales del arte del teatro... Fue cuando se hizo patente la falta de correlación entre las soluciones espaciales, que se adelantaban a su tiempo, y la técnica del actor. No es casual, por lo tanto, que a partir de 1910 casi todos los directores innovadores han sentido la necesidad de crear una escuela, un centro experimental dedicado al perfeccionamiento del arte actoral”.

<sup>108</sup> Una de las ideas centrales del neoplatonismo renacentista que, partiendo de los escritos de Platón, Plotino, Proclo, Pselo, etc., había formulado Ficino a finales del siglo xv: el centro del universo y la medida de todas las cosas es la psique, no el hombre. [“Hamlet: ...¡Me parece que veo a mi padre! Horacio: ¿Dónde, señor? Hamlet: En los ojos de mi alma, Horacio.” I 2]

<sup>109</sup> “Hemos decidido abrir la temporada con *Hamlet*, [...] No obstante, aunque la abriésemos con *Hamlet* el 14 de octubre, esto significaría para el teatro una pérdida de 32 mil [rublos] e incluso más. (Nemiróvich-Dánchenko a Stanislavski, junio de 1910.) “[...] el plan sigue siendo el mismo: 1) *Hamlet*, 2) *Miserere*. En el caso en que existiera la amenaza de que *Hamlet* nos obligase a posponer la apertura de la temporada más allá del 7 u 8 de octubre, sería un crimen ante el teatro pretender esperar hasta que Kachálov le comprenda a Craig.” (Julio de 1910, Nemiróvich-Dánchenko al actor Moskvín que participaba en la dirección del montaje de *Miserere* [drama lírico de Yushkiévich que describía la epidemia de suicidios que tuvo lugar entre los jóvenes a principios del siglo xx; estreno: diciembre de 1910].) V. Nemiróvich-Dánchenko, *Correspondencia escogida, 1879-1943*, en dos volúmenes, edición a cargo de V. Viliénkin, Moscú, Iskússtvo, 1979.

<sup>110</sup> La teoría de la *über-marionette* parte de las observaciones de Craig sobre el trabajo actoral de Ellen Terry y de Henry Irving al que Craig consideraba un actor

## ARTICULOS

---

En las propuestas de Craig, la “casa-territorio” (en la tipología del espacio escenográfico, el segmento del mundo) dio paso al “cosmos” (la imagen del universo). Los detalles superfluos fueron eliminados, los espacios reconocibles y habitables han sido impugnados, triturados y sustituidos por un laberinto, una *terribilità*, por una *coincidenza oppositorum*<sup>111</sup>, donde el orden y el caos coexistían hallándose en una continua transmutación —por *così gridai colla faccia levata* de Dante<sup>112</sup>—. Descubriendo “el almacén de la historia del teatro como depósito para pensar y crear”,<sup>113</sup> incorporando al teatro el pensamiento mágico renacentista<sup>114</sup> y las visiones propias del teatro manierista<sup>115</sup> (una de cuyas máximas expresiones fue el teatro alquimista de Shakespeare), anticipándose a la historia fatal del siglo XX, Craig había propuesto una nueva manera de codificar nuestra percepción de la teatralidad: un nuevo tipo de ilusión y una ampliación de la percepción que se tenía hasta entonces del mundo. En 1911, tras una serie de desavenencias, Stanislavski había asumido la dirección del montaje conservando, sin embargo, lo esencial de la lectura y de las *mises en scène* ela-

---

ideal del teatro moderno. Irving había estrenado su *Hamlet*, que resultó ser innovador para aquella época, en 1874 en el londinense teatro Lyceum. Se trataba de un personaje “con la cara pálida, el pelo negro revuelto y una sencilla túnica ribeteada con piel” [J. Gielgud, *Interpretar a Shakespeare*, Madrid, Alba Editorial, 2001, p. 175], que perseguía al Espíritu por unos espacios encerrados en el mediocajón, por el universo victoriano —ordenado, fijo y estable, como era lógico—.

<sup>111</sup> Llamada “la tensión entre lo opuesto” por Heráclito, “la concordia de los contrarios” por Giordano Bruno, “la armonía de los contrarios” por Víctor Hugo y “la unión de los opuestos” por Jung. El pensamiento renacentista imaginaba el mundo como un inmenso sistema de correspondencias complejas entre el micro y macrocosmos; para Ficino y Bruno, la operación mágica consistía en “atraer” entre sí las cosas, “los miembros de ese gran animal” que es el Mundo, aprovechando los aspectos de su “similitud natural”.

<sup>112</sup> *Inferno*, XVI 75.

<sup>113</sup> F. Cruciani, *op. cit.*, p. 170.

<sup>114</sup> Definido por Jacob Burckhardt con los términos “fantástica locura” y “desvaríos neoplatónicos de la Roma declinante” en *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Editorial Porrúa, 1999, pp. 292 y 304, primera edición: Basilea 1860.

<sup>115</sup> La tercera de las tres tendencias del Barroco temprano, según Erwin Panofsky. La subversión manierista ha constituido en la historia espiritual europea un estrato subyacente, a cuyas fuentes subterráneas han vuelto acudir la filosofía y el arte varias veces a lo largo de los siglos XIX y XX, según G. R. Hocke.

## ARTICULOS

---

boradas por Craig.<sup>116</sup> Unas horas antes del estreno de *Hamlet* algunos de los bastidores colgados de las varas se desplomaron;<sup>117</sup> al ser imposible realizar todos los cambios de decorado a la vista del público, la compañía tuvo que recurrir al telón cuatro veces, y el espectáculo tardó cinco horas en llegar a la “*Marcha fúnebre. Salen, llevándose los cadáveres.*”<sup>118</sup> La sala estaba repleta, y hubo ovaciones al final. *El príncipe de Dinamarca* hizo cuarenta y siete funciones, no obstante, la historia de su montaje ha demostrado que era la concepción del espacio la que determinaba la definición y la lógica del funcionamiento de todos los demás sistemas que configuraban el espectáculo teatral. “Me acuerdo a menudo de usted, me acuerdo del Teatro de la Gaviota, de Stanislavski y de otros. Que vida tan maravillosa supieron hacer ustedes de la vida real”, escribió Craig en 1956 a la edad de ochenta y cuatro años en una carta dirigida a Knípper-Chéjova<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Desde el principio mismo, a los actores del TAM les han parecido incompatibles los planteamientos de Craig y las exigencias de Stanislavski quien había introducido los ejercicios del futuro Método en la práctica diaria precisamente durante los ensayos de *Hamlet* (en 1910 Stanislavski estaba especialmente interesado en los problemas del inconsciente y en el pramana). A lo largo de octubre y noviembre de 1911 los miembros de la compañía han vivido una gran tensión a causa del lento ritmo de trabajo que seguía la puesta en escena de *Hamlet*; Stanislavski no se sentía lo suficientemente apoyado dentro de la compañía, Nemiróvich-Dánchenko opinaba que el último aprovechaba mal el tiempo de los ensayos, el Consejo del TAM decidió que Craig debía llegar a Moscú para los ensayos generales, no antes; Kachálov y todos los demás miembros del equipo estaban agotados y ligeramente desesperados. Del 12 al 22 de diciembre, para facilitarle a Stanislavski el estreno de *Hamlet* antes del fin del año, todos los espectáculos del TAM fueron suspendidos.

<sup>117</sup> Los “biombos” tridimensionales de planta rectangular llevaban ruedas y eran desplazados por los maquinistas situados, uno por cada trasto, dentro de los mismos.

<sup>118</sup> Aquí y antes: traducción de L. Astrana Marín, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938 y Madrid, Aguilar, 1967.

<sup>119</sup> Olga Knípper (1870-1959), alumna de Nemiróvich-Dánchenko y actriz del TAM desde su apertura, se casó con Chéjov en 1901; fue la primera y mítica intérprete de Arkádina (*La gaviota*, 1898), de Elena (*El tío Vania*, 1899), de Masha (*Las tres hermanas*, 1901) y de Raniévskaja (*El jardín de los cerezos*, 1904).

## ARTICULOS

---

En 1999 he leído un libro y, durante varias semanas, estuve dudando acerca de la existencia de un tal Bernardo Buontalenti cuyo discípulo (el ingeniero y arquitecto florentino Cosimo Lotti) había introducido en España a partir del segundo cuarto del siglo XVII el concepto italiano del teatro *degli apparati* y, de paso, un nuevo tipo de espacio escénico y de decorado: un nuevo tipo de ilusión. El modesto objetivo de este artículo, que espero nadie calificará de insensato, es intentar comprender (si no siempre con plena certeza, al menos con probabilidad) qué es la escenografía y, de este modo, separar esta disciplina del considerable cúmulo de otro tipo de variantes y actividades. Tras volver los ojos atrás, sopesar los hechos y las teorías y deducir con prudencia cuál es por ahora el sentido de la escenografía, me ha parecido razonable resumirlo recurriendo a la siguiente frase: *en este espacio* (el de la representación) *se halla esta máquina llamada mundo*<sup>120</sup> (la escenografía y el espectáculo), cuyo objetivo consiste en intentar trazar un plano sobre el caos. Aunque, cierto es, lo dijo Einstein, no hay ideas absolutas, sino que dependen en gran medida del observador.

---

<sup>120</sup> G. Bruno, *Mundo*, *op. cit.*, p. 173.

## ARTICULOS

---



### ¿LA ESCENA EN BUSCA DE TEATRALIDAD? REFLEXIONES SOBRE EL USO DEL COLOR EN EL FESTIVAL ALTERNATIVO DE 2001

Susanne Hartwig



*La inmediatez es el incomparable poder de la inteligencia visual.*<sup>121</sup>

En su sugerente estudio de las *Dramaturgias de la imagen* del siglo XX José Antonio Sánchez afirma que el signo de la escena europea actual es un teatro aplastado por el “peso de la tradición”.<sup>122</sup> Con eso se refiere sobre todo a la recuperación de la palabra y de la “historia” en la escena y al abandono de la búsqueda vanguardista de elementos propiamente teatrales como el ritmo o la imagen. Parece que la escena actual en España ha vuelto de los experimentos del *Nuevo Teatro* para seguir ahora caminos más “conservadores”.<sup>123</sup> ¿Cómo se presenta el teatro español llamado *alternativo* a principios del milenio?

Por supuesto, con este artículo no pretendo responder a una pregunta tan vasta. Más bien querría aislar un aspecto teatral que me parece pertinente e ilustrativo, el color, elemento imprescindible de cada puesta en escena. Como es bien sabido, en el teatro confluyen significaciones de diferentes tipos: verbales, gestuales, sonoras, plástico-visuales, etc., y el arte escénico consiste precisamente

---

<sup>121</sup> Donis Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.126.

<sup>122</sup> José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, 2a ed. corr. y aum., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 184.

<sup>123</sup> Véase otro juicio de Sánchez: “[...] el giro conservador de la cultura española en los últimos años ha barrido de la escena casi todo lo que de interesante se producía en nuestro país, retrocediendo al provincianismo y a los modos arcaicos de hacer teatro [...]” (*op. cit.*, p. 11).

## ARTICULOS

---

en manejar estos “lenguajes” heterogéneos. Con un estudio del color se puede demostrar cómo algunos directores buscan nexos de unión entre las artes contemporáneas para realzar la teatralidad del espectáculo.

Las siguientes reflexiones se concentran en el *Festival Alternativo de las artes escénicas / Escena contemporánea* de Madrid (del 25 de enero al 4 de marzo de 2001). Serán elegidas tres puestas en escena para un estudio en detalle cuyo objetivo es mostrar de qué manera un elemento visual entra en juego con el texto dramático siendo éste el elemento genuinamente literario del conjunto. Muy lejos de ser la simple sirvienta del texto, es decir de la parte intelectual de la puesta en escena, el color tiene al contrario su propio potencial de influir sobre la sensibilidad del espectador. Puesto que se trata de un hecho visual universal y cotidiano, se puede estudiar cómo y cuándo el color cambia en el proceso teatral para *significar* en vez de ser mero *objeto de la percepción*. En este contexto, las reflexiones de Jean-François Lyotard sobre el poder in-mediató del color son especialmente relevantes para un acercamiento a las posibilidades de un teatro de imágenes. Sobre todo resulta interesante considerar los colores como el prototipo de un acontecimiento, si es verdad que se mezclan, como creían los impresionistas, sólo en el momento mismo de la percepción en el ojo de quien los mira.

### ■ 1. UNA “FUENTE DE COMUNICADORES VISUALES”<sup>124</sup>

Los colores pueden ser el fondo estático o dinámico de una escena; se dejan combinar simultánea o sucesivamente. De hecho, pertenecen a la vez a las artes temporales y espaciales<sup>125</sup> y, por consiguiente, pueden contribuir a la segmentación temporal y/o espacial del espectáculo. Para entender cuál es su “potencial teatral”, se ne-

---

<sup>124</sup> Donis Dondis, *op. cit.*, p. 64, califica el color como “una valiosísima fuente de comunicadores visuales”.

<sup>125</sup> El colorido de la escena se distingue de la pintura y de la arquitectura (las artes del espacio) por el movimiento potencial (desplazamiento, intensidad); de la poesía y de la música (las artes del tiempo) por su extensión espacial. Los colores en sí mismos todavía no implican la noción de tiempo; pueden ser objeto de la contemplación. Sin embargo, se dejan poner en movimiento en la escena (Craig p. ej. denomina al director un “pintor en el tiempo”, véase José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 34) y este movimiento puede ser provocado por la diferencia de colores simultáneos o sucesivos.

## ARTICULOS

---

cesita una reflexión general sobre su uso y su efecto. El hecho más importante es que nunca se ven “en sí mismo” sino siempre en relación con superficies, espacios o luz y casi siempre también con otros colores<sup>126</sup> puesto que lo que llamamos *color* es una clase de energía electromagnética, es decir, ondas luminosas absorbidas o reflejadas.<sup>127</sup> Su relación con lo que le circunda, su cantidad, pureza y claridad influyen sobre la percepción del color cuyo matiz, brillo y saturación cambian dependiendo del entorno. Armonías y disonancias de estos tres componentes son el principio básico de la organización y de la estructuración de un ambiente (*Stimmung*).

Cada color está impregnado por el color complementario de su fondo o de su entorno.<sup>128</sup> De especial interés son la llamada *posimagen* (o *contraste sucesivo*) y el *contraste simultáneo*. Bajo el término *posimagen* se entiende el efecto óptico que ocurre cuando el ojo humano se ha fijado durante cierto tiempo sobre un color y ve después, al sustituir ése por un campo visual de otro color, la imagen negativa: “La posimagen negativa de un color produce el color complementario o su opuesto exacto”.<sup>129</sup> Se habla de *contraste simultáneo* cuando el ojo ve el matiz opuesto o contrastante no sólo en la posimagen sino al mismo tiempo que está viendo un color.<sup>130</sup> De estos hechos físicos se deduce que el ojo humano prefiere un colorido equilibrado; “busca” la totalidad de los tres colores primarios para sentirse satisfecho/en reposo, según las palabras de Itten, para

---

<sup>126</sup> Véase Heinrich FRIELING, *Das Gesetz der Farbe*, Göttingen / Zürich / Berlin / Frankfurt, Musterschmidt, 1968, p. 166.

<sup>127</sup> Véase Hans GEKELER, *Handbuch der Farbe. Systematik. Ästhetik. Praxis*, Köln, DuMont, 2000, p. 22. Es importante distinguir tres casos: un color que delimita un espacio (objetos), otro que llena un espacio y un tercero que surge fuera del espacio o que crea el suyo propio: colores locales, espaciales y “libres” (véase Heinrich FRIELING, *op. cit.*, p. 177); véase también Hans JOACHIM ALBRECHT, *Farbe als Sprache. Delaunay. Josef Albers. Richard Paul Lohse*, Köln, Du Mont Schauberg, 1974, p. 156.

<sup>128</sup> Véanse Heinrich FRIELING, *op. cit.*, p. 36; Johannes PAWLIK, *Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung*, Köln, DuMont, 1981, pp. 42-43; Max IMDAHL, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, Fink, 1987, p. 150. El color complementario emerge como sensación de color en el ojo del observador (Johannes ITTEN, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, 3a ed., Ravensburg, Otto Maier, p. 52).

<sup>129</sup> Donis DONDIS, *op. cit.*, p. 68.

<sup>130</sup> Véase Donis DONDIS, *op. cit.*, p. 69.

## ARTICULOS

---

encontrarse en su equilibrio armónico.<sup>131</sup> Es por eso que cada color percibido postula su color complementario en un proceso de estabilización de la totalidad. Sigue de eso que todos los conjuntos no-armónicos de colores son expresivos.<sup>132</sup> Pero no existe una gramática del color ni un simple código. Dondis<sup>133</sup> tiene muchísima razón con señalar que no hay un sistema unificado y definitivo de las relaciones mutuas de los colores.

La luz y los colores relacionan al ser humano con su entorno porque ayudan a identificar los objetos y sus texturas. Los orígenes de los ambientes creados por colores se remontan probablemente a la experiencia del mundo mineral, vegetal y animal (véanse los “objetos prototipos” como la sangre roja o la nieve blanca, etc.) así como a la percepción de la hora del día o de las estaciones del año. De este modo, la luz colorida puede sugerir el amanecer, el anochecer, un día de sol, etc., y adquirir de esta manera una función de índice.<sup>134</sup> De las percepciones sensoriales se deducen unas connotaciones generales de los colores: el amarillo es el color más próximo a la luz, se asocia con el calor solar y parece claro y espléndido; el rojo es emocional, sensual, activo, traduce energía y vitalidad; el azul, en cambio, es más bien pasivo, espiritual, tranquilizador. También los colores secundarios contienen asociaciones básicas: el verde, por ejemplo, es signo de la armonía, del equilibrio y de tranquilidad.<sup>135</sup> Estas atribuciones funcionan como significados universalmente compartidos a través de la experiencia.

Para estudiar el uso del color en la escena, se debe tener en cuenta que es un acontecimiento físico al mismo tiempo que un signo potencial. Eso quiere decir que, por un lado, se percibe inmediata y directamente, mientras que por otro se utiliza como representante de un significado: es objeto a la vez de la percepción y de la cognición.

---

<sup>131</sup> Johannes Itten, *op. cit.*, p. 20; véase también Donis Dondis, *op. cit.*, p. 36; p. 69.

<sup>132</sup> Véase Johannes Itten, *op. cit.*, p. 20. Un color primario se caracteriza por el hecho de no contener absolutamente nada de los otros dos colores primarios (véase Hans Gekeler, *op. cit.*, p. 44).

<sup>133</sup> Donis Dondis, *op. cit.*, p. 67.

<sup>134</sup> Por la mañana, por ejemplo, la luz suele ser más azul que a mediodía cuando se tiñe de amarillo; por la tarde parece amarillo anaranjado (véase José M. Parramón, *Teoría y práctica del color*, 9ª ed., Barcelona, Parramón, p. 86).

<sup>135</sup> Véase Donis Dondis, *op. cit.*, p. 67.

## ARTICULOS

---

El color siempre tiene un efecto directo sobre el sistema límbico del ser humano.<sup>136</sup> Por eso, luz y color no son sustituibles por palabras. El estímulo de la luz afecta al sistema nervioso vegetativo<sup>137</sup> donde provoca inmediatamente una sensación, sentimientos elementales como excitación o apaciguamiento, tensión o distensión, bienestar o malestar. Por ejemplo, el rojo pasa por excitante, el azul por tranquilizador.<sup>138</sup> También Artaud, que concibe un teatro donde domina lo sensorial, menciona la influencia sugestiva de la luz<sup>139</sup> que, según él, es un hecho físico antes de estético, sujeto no tanto a la contemplación como a la experiencia orgánica.<sup>140</sup> En el proceso teatral, el color guarda siempre una parte de experiencia inmediata (por mínima que sea), *couleur pour la couleur*, es decir no *re-presenta*, sino *se presenta*, “la presentación, el hecho de que algo esté *allí ahora*”.<sup>141</sup>

Por supuesto, es también “informativo” en el conjunto teatral, es decir, se reviste de significados en un contexto concreto. El valor simbólico empieza con las preferencias personales y subjetivas, así como con el estado de ánimo de cada receptor en el momento de la percepción e implica la emergencia de contenidos inconscientes. Al lado de los símbolos idiosincrásicos existen connotaciones más generales aprendidas durante la socialización en el marco de una cul-

---

<sup>136</sup> Francisco J. Rubia, *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, p. 321, define el sistema límbico humano de la manera siguiente: “Sistema de núcleos subcorticales que pertenecen al sistema emocional, la memoria y el aprendizaje.” Donis Dondis, *op. cit.*, p. 64, habla de la afinidad intensa del color con las emociones.

<sup>137</sup> Heinrich Frieling, *op. cit.*, p. 17.

<sup>138</sup> Véase John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg, Otto Maier, 1994, pp. 206-207. Véase también el experimento para la valoración emocional de los colores en Heinrich Frieling, *op. cit.*, pp. 210-211. Sobre la fuerza expresiva del color como caracterización preconceptual de un hecho véase Max Imdahl, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>139</sup> Antonin Artaud, “Schluß mit den Meisterwerken (1933)”, Manfred Brauneck (ed.), *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek: rororo, 1995, pp. 404-412, p. 410.

<sup>140</sup> “De la imagen [según Artaud] es preciso tener no una experiencia visual / estética, sino una experiencia física / orgánica. De la imagen lo mismo que del sonido. De ahí que el teatro sea ante todo un teatro de experiencias y nunca un teatro de formas. Las formas no deben ser contempladas, deben ser físicamente experimentadas.” (José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 92).

<sup>141</sup> Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 114.

## ARTICULOS

---

tura específica; se trata, por ejemplo, de los colores del mundo cristiano, los colores nacionales como los de la bandera, etc.<sup>142</sup> El color puede también denotar funciones y características de un lugar, así, por ejemplo, el blanco hace pensar en el ambiente de un hospital. Otra clase de simbolización es el significado de un color en un contexto particular, es decir, únicamente en combinación con elementos definidos y en dependencia de un código interno de una situación concreta que sólo vale para ésta. Cuando se utiliza como símbolo, el color es *representación*.

En conclusión, se puede resumir que el color contiene componentes naturales, convencionales y afectivos. Su parte presentativa-precognitiva y la parte representativa-cognitiva, lo sensorial y lo conceptual, no se excluyen mutuamente; más bien se mezclan de manera que el colorido de una puesta en escena apela sucesiva o simultáneamente a la sensorialidad o el intelecto del receptor, bien erigiendo un componente en dominante, bien oscilando entre presentación y representación. Es el contexto lo que decide si prevalen las cualidades físicas o simbólicas de un color.<sup>143</sup> Se percibe como “normal”, cuando coincide con la percepción visual cotidiana; *presenta* entonces los objetos y espacios; los *interpreta*, cuando concuerda con la percepción habitual y presta materia para asociaciones y simbolizaciones.

### ■ 2. EL USO DEL COLOR EN EL TEATRO ALTERNATIVO

De los espectáculos del *Festival Alternativo* serán analizadas en detalle tres obras, las cuales tienen especial interés para el estudio de las convergencias y divergencias entre color y texto en el proceso teatral. Dos de las obras, *Las voces de Penélope* y *El matrimonio*

---

<sup>142</sup> Sobre los varios simbolismos del color en diferentes pueblos véase Heinrich Frieling, *op. cit.*, pp. 154-156; sobre el orden astrológico de los colores véase *op. cit.*, pp. 158-165.

<sup>143</sup> Cuanto una situación visual más unívoca parezca, más precisamente se deja fijar la función del color como signo; cuanto menos clara sea, más resalta el efecto fisiológico visual inmediato. Cada elemento del proceso teatral adquiere automáticamente un sentido simbólico visto que todo es signo en la escena (véase Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, t. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, 4a ed., Tübingen, Narr, p. 19). Sin embargo, eso no impide que los elementos mantengan su carácter de impresión inmediata sobre el espectador.

## ARTICULOS

---

*Palavrakis*, figuran en el ciclo “Nuevas Dramaturgias”; la tercera, *Somebody to love* es parte de la sección “Experiencias”.

### **2.1. Las voces de Penélope**

El montaje de *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, por Charo Amador<sup>144</sup> es buena muestra de cómo el color utilizado sobre todo como símbolo puede alcanzar una gran expresividad precognitiva. El origen de la obra entronca con la historia de Penélope, personaje famoso de *La Odisea*: la esposa de Ulises y madre de Telémaco aguarda el regreso de su marido en su palacio de Ítaca tejiendo sin pausa para evitar la presión de sus pretendientes. Es la imagen misma de la esperanza y de la paciencia; no obstante se revela como víctima de una sociedad encorsetada y de sus propias ataduras. Sin embargo, no se trata de un mero relato del mito conocido; la autora añade dos mujeres contemporáneas de manera que la obra demuestra una superposición de dos tiempos (mítico / actual) y dos lugares (Ítaca / “cualquier ciudad”). Las tres mujeres se enfrentan a una dolorosa crisis existencial y dejan libre la voz de la confesión; hablan de sus sufrimientos sentimentales de manera que pueden construir poco a poco su respectiva identidad individual. Superan así la situación inicial de desventaja con el hombre y se rebelan con éxito contra una sociedad que requiere que la mujer responda al estereotipo que la define como ser dependiente de su esposo. Es la condición femenina el punto convergente destacable de los relatos y comentarios de los personajes. Así, la obra reviste una intención desmitificadora: es la reivindicación de una vida plena y satisfactoria, reivindicación vitalista por encima de prejuicios y adversidades. Al final, las tres mujeres saben que más allá de esperar al hombre existe la construcción del propio yo.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Compañía: *Teatro Sur*; Espacio escénico y vestuario: Elisa Sanz (Sala Ensayo 100).

<sup>145</sup> Véase el fin del monólogo de Penélope: “Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia.” (Itziar Pascual, “Las voces de Penélope”, *Marqués de Bradomín 1997. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Madrid, Instituto de la Juventud, pp. 101-135, p. 134). El programa dice que la obra “parte de la figura de Penélope para preguntarse por el sentido de la espera”.

## ARTICULOS

---

En correlación con el mensaje obvio del texto, el montaje trabaja con signos paralingüísticos inequívocos. Existe un nexo simbólico evidente entre la interpretación del texto y el uso de los colores. El montaje es más bien monocromo. Dominan los colores azul y verde que sirven de índice directo al lugar de la acción, el mar glauco de la costa de Ítaca que está presente también a través de los sonidos (el murmullo, el embate de las olas y los chillidos de las gaviotas). En el contexto escénico, el azul simboliza al mismo tiempo la actitud espiritual introvertida de Penélope, imagen de la espera paciente que le impide vivir su vida sensual actual, puesto que cada exclusivismo de colores remite a perturbaciones de la vitalidad. Al mismo tiempo, el colorido monocromo provoca una comparación entre los colores presentes y ausentes. En este sentido, resulta especialmente significativo el hecho de que el rojo se halle casi completamente ausente de la escena como si el color más vital no fuese admitido en el contexto de la espera. Lo ausente es el objeto del deseo lo cual es la vida misma del individuo, lo *vital*. Falta el rojo como signo de la energía vitalista, pero al mismo tiempo este color emerge en el ojo de los espectadores provocado por el *efecto simultáneo* descrito más arriba. Para decirlo de una manera sucinta, los ojos *postulan* este color como complemento necesario de los otros colores vistos en la escena. La discrepancia entre ausencia real y presencia *ex negativo* es el reflejo sensorial del contenido textual, es decir, la espera excitada de Penélope de un marido que, aun sin figurar en la escena, está continuamente presente en sus pensamientos y deseos.<sup>146</sup> De hecho, la pieza aspira a la creación de un sentido global, un conjunto armónico de elementos escénicos y texto hablado, la unidad de lo visto y de lo literario, en el fondo un concepto simbolista. El colorido de la puesta en escena pone énfasis en los colores utilizados y, *ex negativo*, en los ausentes. Texto y colorido abogan claramente por la plenitud femenina y son el símbolo de una reivindicación vitalista.

### **2.2. El matrimonio Palavrakis**

Que el color pueda entrar en un juego “dialéctico” con el texto dra-

---

<sup>146</sup> Cuando miramos un color, el ojo se cansa después de un rato, mientras que el color complementario se hace sentir con más fuerza; puesto que el color simultáneo no existe realmente sino que es un producto del ojo, produce un sentimiento de excitación y vibración viva (según Johannes Itten, *op. cit.*, p. 52).

## ARTICULOS

---

mático y oscilar entre simbolización y hecho estético, demuestra el montaje de *El matrimonio Palavrakis*, de Angélica Liddell.<sup>147</sup> La obra cuenta la historia de Mateo y Elsa Palavrakis que, tras haber perdido un concurso de baile, conciben / engendran a su hija en un cementerio. Como los padres tuvieron una infancia infeliz debida a progenitores violentos e incestuosos, su matrimonio también se señala marcado por el odio, el incesto y el terror cotidiano. Después de la pérdida de su hija todavía muy joven, su vida se convierte en un espanto. Al final, Elsa confecciona trajecitos al caniche que le calienta los muslos y Mateo compra braguitas usadas a las colegialas.

El texto del drama es altamente fragmentario. La voz de una narradora, transmitida por un altavoz, enlaza los diversos momentos de la acción. También la escena se presenta bajo el signo de la fragmentación: un espacio indefinido sembrado de muñecos desmembrados de color carne, cabezas, miembros y torsos sueltos. Además, se encuentran objetos de todos los colores que remiten al universo de los niños (dulces, caramelos, pasteles, golosinas, juguetes, globos, animales de peluche, serpentinas, confeti...) de manera que se consigue ingeniosamente un irónico contrapunto respecto a los muñecos mutilados. En medio de este mundo mitad jardín de infancia mitad cementerio, la pareja Palavrakis vive su vida determinada por la brutalidad y un odio implacable. El texto cuenta la historia truculenta del matrimonio, expone la violencia intergeneracional (malos tratos de los niños, incesto) e intrageneracional (brutalidad en la pareja, pornografía, glotonería, miedo, insaciabilidad) lo que combina sólo con una parte del escenario, los miembros arrancados. Con respecto a éstos se puede decir que lo visto ilustra lo oído,<sup>148</sup> o como dice la autora: "Todo nace del dolor, del dolor que nos producen las cosas, del dolor que nos destroza mientras dura nuestra mezquina existencia" (véase programa). Sin embargo, los objetos infantiles multicolores que hacen pensar en una niñez exenta de

---

<sup>147</sup> Compañía: *Atra Bilis*; Espacio plástico: *Atra Bilis* (Teatro Pradillo).

<sup>148</sup> "El diálogo de los personajes, por su parte, ilustra las imágenes que se muestran en escena. Imágenes que constituyen un amplio catálogo de truculencias y perversiones sexuales [...]" (Jerónimo López Mozo, "El matrimonio Palavrakis", *Reseña* 326, 2001, p. 36). Los miembros esparcidos de los muñecos recuerdan al espectador continuamente que los padres son como antropófagos que se nutren literalmente de sus niños.

## ARTICULOS

---

preocupaciones parecen estar en contradicción con lo relatado. El reflejo de un mundo intacto crea un contraste muy marcado con la vida matrimonial desastrosa de manera que se puede casi hablar de ruptura entre dos lenguajes.

La obra destaca por estar dotada de todos los colores los cuales, muy lejos de ser simple suplemento del texto, se revelan ricos en aportaciones. Puestas en escena policromas que sobrepasan un colorido cotidiano "normal" llaman la atención sobre el valor simbólico del color en general. Procuran igualmente un ambiente dinámico. En términos fisiológicos, el ojo se excita en sumo grado con la cantidad de impresiones visuales y al mismo tiempo está satisfecho por el equilibrio provocado por el hecho de que no falta ningún color (lo que Goethe llama "el colorido armónico"). En la presente obra, los múltiples colores connotan una visión idílica de la infancia, el paraíso de la imaginación, el mundo de los juegos. Al mismo tiempo, la utilización de cantidades de colores hace pensar en el mundo del cabaret o del circo, mundos que llevan connotaciones de una vida exenta de preocupaciones, llena de creatividad y alegría de vivir. Poco a poco el contraste entre la policromía alegre y festiva y la historia horrorosa se vuelve asfixiante: la acción relatada contradice profundamente toda idea de serenidad e imaginación inocente. Los símbolos de una niñez feliz molestan al espectador porque no caben en este mundo de horrores. El mismo oxímoron se encuentra en el regalito entregado a cada espectador a su entrada: un pequeño papel con los nombres de los colaboradores en la puesta en escena, una gominola de color y un texto sobre el dolor escrito por la autora (p. ej.: "Los monstruos pertenecen al dolor y los defecamos sobre el escenario sin juzgarlo, simplemente existen, y existen de un modo brutal"). Pero es precisamente la ruptura entre lo oído y lo visto lo que se vuelve reflejo del cinismo de los Palavrakis; éstos expresan su nostalgia de la infancia al tiempo que destrozan frenéticamente la de su hija. La dicotomía entre las connotaciones que el color conlleva (vitalidad / alegría de vivir) y aquéllas de la historia resulta especialmente relevante para una interpretación que tenga en cuenta el autoengaño de los personajes; no admiten el horror obvio y se agarran a los últimos restos de un paraíso (inexistente). En este sentido, el color ofrece la posibilidad de introducirse en el territorio subconsciente de los personajes; en esta lectura, el escenario se revela al

## ARTICULOS

---

mismo tiempo el infierno interior y exterior en el que viven.<sup>149</sup> El uso de un ambiente multicolor supone cierto rechazo a ver el mundo como es y traduce la locura de los padres que el sufrimiento provoca, así como su división interna entre víctimas y malhechores.

Así pues, la obra *El matrimonio Palavrakis* es un ejemplo de que la discrepancia entre el ambiente colorido y la temática de un montaje puede ser el soporte de una sensación y una interpretación nuevas. La incongruencia entre color y objetos inocentes de la infancia por un lado y los acontecimientos brutales de la historia por otro hace literalmente *sentir* al receptor un problema fundamental de la situación exhibida: la decisión de la pareja de no afrontar el horror, de ni siquiera admitir que existe, de cerrar los ojos ante la tragedia que la circunda. Por eso, no provoca en el espectador ni compasión ni comprensión, tan sólo repugnancia. Es la discrepancia entre código verbal y percepciones no-verbales la que impide que el montaje se vuelva didáctico. La obra antepone así lo sugerido a lo explícito, un sentimiento de malestar a un juicio conceptual; la inmediatez de lo visual invita de una manera no-cognitiva a la reflexión y añade preguntas que el texto no contiene.

### **2.3. *Somebody to love***

Ni homogeneidad ni dialéctica entre color y texto busca Rodrigo García en la “acción” *Somebody to love*.<sup>150</sup> Más bien utiliza los efectos directos provocados por colores “normales” estrechamente ligados a objetos del ámbito de lo cotidiano. Por el rechazo de revestirlos de valor simbólico se podría hablar de “colores absolutos”.

En su anuncio, el autor explica que se trata de “una acción políti-

---

<sup>149</sup> Está compuesto de elementos incompatibles por lo cual puede ser calificado de *grotesco*. Bajo este término se entiende la alianza de elementos por su naturaleza incompatibles, tal vez como reflejo de un mundo distorsionado y deformado (véase Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7a ed., Stuttgart, Kröner, 1989, p. 353). Eso reconoce también López Mozo, que además se muestra severo con el montaje: “[E]l espectáculo, dominado por una estética cursi, ofrece momentos de gran belleza plástica y que, en medio de su sordidez, surgen situaciones no exentas de aliento poético.” (*op. cit.*, p. 36).

<sup>150</sup> 17 de febrero a las 24 horas en la Galería Salvador Díaz. Espacio escénico y dirección: Rodrigo García, producción de *La Carnicería Teatro*. El anuncio precisa que el público puede entrar y salir de la galería cuando quiera lo que implica que el texto no tiene ni comienzo ni fin.

## ARTICULOS

---

co-tragicomica y no podemos ofrecer más datos sobre ella. Todo lo que se anticipe acerca de esta sencilla performance podría influir en la recepción del trabajo. No pretendemos ir de misteriosos. Cuando la vean, seguro nos comprenderán." Las canciones *Somebody to love* y *We are the champions* del grupo *Queen*<sup>151</sup> son el telón de fondo musical de la obra que muestra a cuatro encapuchados en calzoncillos de colores rojo, verde y amarillo, entre ellos un enano que lleva pañales; se entrenan al ritmo de silbato y ladridos caninos. La obra empezó en el interior de una galería de arte y concluyó en la plaza del Museo Reina Sofía. Allí, los actores derraman tomate triturado en la explanada de cemento y se revuelcan en él para dibujar con sus cuerpos formas en el suelo. Cualquier intento de conferir a lo visto un sentido resulta fallido; todo adquiere la calidad de un juego.

García recupera una idea del *Nuevo Teatro* que es la de desplazar el significado de la representación a la acción en la cual la sensibilidad prima sobre el intelecto. Crea situaciones que no se convierten en sustancia dramática sino que son genuinamente sensoriales. Dicho de otra manera, la pieza vive sólo del presente escénico a través de una situación polisémica. En este sentido García abandona hasta el concepto fundamental de una puesta en escena, la presuposición que *existe* una situación previa, una construcción anteriormente trazada por los signos. Más bien se trata de una superposición de diferentes lenguajes privados de intencionalidad dramática. O mejor dicho: de intencionalidad dramática tradicional; porque aunque sobrevive *lo dramático*, esto no se encuentra entre los personajes sino sólo entre personajes y público.<sup>152</sup> Los actores viven con el público una experiencia que se articula merced a la distinción entre realidad y ficción, facilitada por la disolución de los

---

<sup>151</sup> Un papel distribuido a cada espectador antes de la función transcribe fielmente el texto de la canción *Somebody to love* (en versión castellana) que desarrolla el pensamiento principal: "¿Puede alguien encontrarme alguien a quien amar?"; "Todos los días lo intento, lo intento y lo intento / Pero todo el mundo quiere hacerme fracasar / Dicen que me estoy volviendo loco".

<sup>152</sup> Véase la definición de *comunicación teatral*: "Vinculación e intercambio de informaciones, emociones, sentimientos, actitudes y reacciones que se producen, a lo largo de una representación teatral, entre quienes componen con su presencia el hecho escénico, y básicamente entre el actor-personaje y el espectador." (Manuel Gómez García, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 208).

## ARTICULOS

---

límites espaciales. No se sabe dónde empieza la escena, donde está el marco que separa lo expuesto de lo vivido, lo que proporciona la intranquilizadora sensación de la carencia de certezas.

El color dominante de la segunda parte del espectáculo (al aire libre) es el rojo del tomate triturado, es decir un color típico de un objeto que se presenta como objeto destruido. Cuando los actores se impregnan en el tomate, este rojo parece volverse símbolo: hace pensar en la sangre y, de hecho, en la violencia. Pero el contexto no ayuda a fijar este sentido, no lo “aglutina”. Al contrario, el color posee su autonomía por no entrar en relación dialéctica con los otros elementos escénicos; es un objeto de la sensorialidad sin significación integradora y tematiza sólo su propia existencia. No representa, sino se presenta, no *significa* sino *es*, no es reproductivo / acabado sino productivo / procesual. Así pues, se trata de un enfrentamiento directo con la materia (el color), signo estético en sí mismo y de ninguna manera soporte del texto. Este uso “autónomo” del color permite aun trazar un paralelismo con la *pintura concreta* que rehúsa la relación entre la obra y los objetos subrayando de esta manera la experiencia inmediata del color, de la línea, etc.<sup>153</sup>

No hay una relación funcional entre los colores y el texto ni una jerarquización. Música, sonidos, movimientos, gestos y colores son autónomos y no se adaptan a las palabras de la canción. No es posible una síntesis homogénea de los diferentes signos.<sup>154</sup> Éstos no pretenden contribuir a la construcción de un mensaje; son, para utilizar una expresión de Sánchez, “espacios de significado abierto”,<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Véase el término *konkrete Malerei / konkrete Kunst* de Theo van Doesburg y Kandinsky. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, pp. 167-168, compara la pintura absoluta y el teatro posdramático.

<sup>154</sup> Eso hace pensar en los experimentos de Appia y Craig de los cuales escribe Sánchez: “Frente a la definición de drama como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un drama que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido. La palabra, si no desaparece, se convierte en un elemento entre otros y en ningún caso debe hallarse ya sujeta a las reglas tradicionales de lo dramático, pues lo dramático se manifiesta a otros niveles: lo dramático sólo se realiza en la inmediatez de la escena y, secundariamente, en su codificación en forma de partitura.” (*op. cit.*, p. 38).

<sup>155</sup> Sánchez lo dice a propósito del montaje *CIVIL warS* de Heiner Müller / Robert Wilson que no busca una interpretación, “sea con intención expresiva, sea con intención informativa” (*op. cit.*, p. 165).

## ARTICULOS

---

un “campo situacional” (como Foreman caracteriza el teatro de Robert Wilson), “donde el espectador puede examinarse a sí mismo (como perceptor) en relación a los *descubrimientos* del artista”.<sup>156</sup> El receptor tiene que decidirse, en un acto idiosincrásico, por una de las innombrables lecturas posibles, es decir, relacionarse con lo visto en un proceso perceptivo. Estar abierto equivale a un refinamiento en la percepción, una intensificación de la emoción mediante cierta “pasibilidad” que es accesible al acontecimiento.<sup>157</sup>

El abandono de un punto de fuga de la interpretación deja el camino abierto al sentimiento individual como única guía del ser humano por falta de criterios inequívocos, como dice Lyotard a propósito de “la ley” (en general); sin embargo, a los sentimientos uno sólo puede acercarse “en términos de su flexibilidad e irresistibilidad ocasional”.<sup>158</sup> No es lo ya conocido el punto de apoyo / de referencia en el proceso interpretativo de los elementos proporcionados por la sensibilidad; la interpretación se parece más a una “técnica sin regla, o de regla negativa, de desregulación”, una “generatividad sin otro dispositivo, si es posible, que la ausencia de dispositivo”. Es lo que Lyotard llama *pensar*, un proceso que no da reglas sino enseña “a recibir”.<sup>159</sup>

La particularidad de *Somebody to love* radica en su utilización de la *materialidad* del color mediante lo cual se demuestra que, antes de volverse signo, éste es un “acontecimiento de la percepción” que permite al espectador la participación visual en el mundo energético de la luz. De hecho, el color afecta al *cuerpo* porque no se deja canalizar por el intelecto y pone literalmente las intensidades en el escenario. El receptor puede decir *que* sucede algo, pero no *lo que* sucede. Por eso, la experiencia del color en la performance de García es el “*ici et maintenant*” de Barthes, el acontecimiento de Lyotard; es lo procesual, propiamente lo *performativo*.<sup>160</sup> El rojo de *So-*

---

<sup>156</sup> José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 167.

<sup>157</sup> Véase Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 79. Bajo el término de *pasibilidad* Lyotard entiende cierto estado de ánimo caracterizado por la espera pasiva en vez de una síntesis activa de la mente.

<sup>158</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 28.

<sup>159</sup> Véase Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 24; 27; p. 62; p. 79.

<sup>160</sup> Véase Roland Barthes: “[...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte [...]; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éter-

## ARTICULOS

---

*mebody to love* no quiere hacer ver algo, ni el tomate, ni la violencia, ni un objeto estético cualquiera: es él mismo la ocurrencia, o como dice Lyotard sobre Barnett Newman: “El mensaje es la presentación, pero de nada, es decir, de la presencia”.<sup>161</sup> En este sentido, la “acción” de García es teatro posdramático: el uso de los signos como presencia, experiencia compartida, proceso, *energética*.

### 2.4. Los otros montajes

El ciclo “Nuevas Dramaturgias” del *Festival alternativo* contiene otras seis obras. En tres de ellas — *Imagina*, *Del otro lado* y *Pasajeros*<sup>162</sup> — dominan claramente los colores naturales (colores locales) según las respectivas propuestas temáticas; en suma historias de la vida cotidiana, aunque contadas a través de pinceladas fragmentadas (*Imagina*), con cambios de la cronología (*Del otro lado*) o con elementos grotescos (*Pasajeros*). Más bien monocromas se presentan *Atrabilis* y *Una ilusión*<sup>163</sup> y el color tiene, en ambos casos, un nexo simbólico muy estrecho con el tema tratado. *Atrabilis* muestra cuatro mujeres en un velatorio que confiesan poco a poco su odio hacia el difunto y sus propias fechorías anteriores; en concordancia con estas historias lúgubres está el colorido oscuro compuesto sobre todo de diferentes tonos de marrón y de gris que además hace alusión a

---

nellement *ici et maintenant*. C’est que (ou il s’ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d’enregistrement, de constatation, de représentation, de “peinture” (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l’énonciation n’a d’autre contenu (d’autre énoncé) que l’acte par lequel elle se profère [...] (“La mort de l’auteur”, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, pp. 491-495, p. 493).

<sup>161</sup> Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, pp. 87-88.

<sup>162</sup> *Del otro lado*: autor y dirección: Borja Ortiz de Gondra; Compañía: Taller 3 Producciones; Espacio escénico y vestuario: Elisa Sanz (Sala Cuarta Pared). *Pasajeros*: autor: Elio Palencia; Compañía: El Globo Teatro; Dirección: Luis Garván; Escenografía: Nelson Villasana (Casa de América). *Imagina. Trilogía de la juventud II*: autores: José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Javier García Yagüe; Compañía: Cuarta Pared; Dirección: Javier García Yagüe; Escenografía: Juan Sanz, Miguel Angel Cosso (Sala Cuarta Pared).

<sup>163</sup> *Atrabilis (Cuando estemos más tranquilas...)*: autor, espacio escénico y dirección: Laila Ripoll; Compañía: Micomicón (Sala Cuarta Pared). *Una ilusión*: autor: Julio Salvatierra; Compañía: P. Cachivache; Dirección: Álvaro Lavín (Teatro Pradillo).

## ARTICULOS

---

la última vivienda / morada de cada ser humano, la tumba. El común denominador de la puesta en escena es lo que constata Eduardo Pérez-Rasilla con respecto al hecho de que son varones los que hacen los papeles femeninos: “tal vez para subrayar la sordidez y la pérdida de cualquier atisbo de delicadeza y de sensualidad” en una “atmósfera asfixiante”.<sup>164</sup> En *Una ilusión* los colores dominantes, rosa y marrón, despersonalizan a los dos personajes y al lugar simplificando la complejidad de su aspecto. El colorido recuerda las antiguas fotografías ya amarillas que remiten a las imágenes rescatadas de los archivos del cine mudo y de hecho, la obra se entiende como homenaje a los primeros tiempos del séptimo arte: la pareja está formada por dos “ancianos de celuloide hechos de carne”, como precisa el programa. Ambas obras, que utilizan pocos colores, subrayan visualmente la falta o la pérdida de vitalidad de los personajes de los cuales hablan. *After Sun*, de Rodrigo García,<sup>165</sup> necesitaría un estudio aparte; me limito a decir que el uso del color se acerca a la estética de *Somebody to love*.

### **2.5. Puntos comunes de las tres puestas en escena**

Teniendo en cuenta lo hasta aquí señalado, se debe decir que no hay un “código del color” que valga para todos los montajes. Se exigen más bien estudios individuales clasificables sólo sumariamente bajo diferentes tipos de recepción. El abanico va desde la contemplación distanciada hasta la participación en la experiencia. El color puede ser una representación (símbolo universal o con referencia a un contexto concreto) o una presentación (percepción estética). Es híbrido por naturaleza. Cuando se utiliza sobre todo como símbolo construye con los otros elementos escénicos un conjunto homogéneo (*Las voces de Penélope*); también puede formar un contraste con el texto literario (*El matrimonio Palavrakis*) sin que uno de los dos sea el “meta-lenguaje”. El uso del color puede oscilar entre símbolo y mera presencia física. Finalmente, puede ser objeto de la percepción que suscitan las sensaciones idiosincrásicas del espectador con sus nexos asociativos individuales; en este caso facilita el

---

<sup>164</sup> “Atrabilis”, *Reseña* 326, 2001, pp. 39-40, p. 39.

<sup>165</sup> Autor y dirección: Rodrigo García, Compañía: La Carnicería Teatro (Sala Cuarta Pared). Véase la reseña de Jerónimo López Mozo, “After Sun”, *Reseña* 326, 2001, p. 40.

## ARTICULOS

---

contacto directo con la materia y sus efectos sobre el inconsciente y no busca ni homogeneidad de los lenguajes ni dialéctica. De todas maneras, en cada una de las obras descritas existe la idea del decorado como *ambientación* en vez de mera *decoración*.

Todos los signos que no tienen un código digital como base de comprensión (color, signo, movimiento) proporcionan expresiones efímeras y fugitivas y por eso más ricas en significados que los signos digitales. Cuanto más sentidos y significados producen, más se crea una tensión enriquecedora entre ellos y los signos lingüísticos lo que propicia lecturas divergentes.

### ■ 3. ¿HACIA UNA *TEATRALIDAD DEL COLOR*?

Para responder a la cuestión inicial de saber si las obras alternativas contemporáneas recuperan “lo teatral” en la escena, hace falta definir el término *teatralidad*. Lo hago con la ayuda de dos antónimos.

Por un lado, el contrario de un hecho teatral es un hecho auténtico puesto que la palabra *teatral* connota algo ficticio o ficcional que distancia al receptor de un hecho real.<sup>166</sup> La escena funciona como el marco de un cuadro: separa la supuesta realidad de “algo” estético; así pues, la situación comunicativa teatral implica la relación *ser frente a parecer* siendo la acción básica teatral “hacer un papel”, es decir, lo contrario de una experiencia inmediata. Por consiguiente, todo lo que se ve en la escena destaca por su carácter deíctico y su ilusionismo / distanciamiento. Se infiere de eso que cada elemento percibido en una escena parece un signo.

Por otro lado, en un sentido que da Artaud a la palabra, *teatralidad* se opone a *literaricidad*, implicando la inmediatez de los sentidos humanos mientras que la literatura se refiere a conceptos del intelecto.<sup>167</sup> Así pues, lo teatral afecta al cuerpo del espectador e

---

<sup>166</sup> Véase en el diccionario de Gómez García el término *teatral*: “Perteneiente o relativo al teatro. / Idóneo, por su estructura y lenguaje, para ser adaptado a la escena. / Artificioso.” (*op. cit.*, p. 805); el mismo diccionario tiene una sola definición para las palabras *teatralizar* y *sobreactuar* que es la siguiente: “Actuar imprimiendo a la interpretación un énfasis de dicción o gestos muy superior al que el personaje exige.” (p. 781).

<sup>167</sup> Véase en el diccionario citado el término *teatralidad*: “Calidad de teatral, esencia del espectáculo dramático, conjunto de signos, procesos y técnicas expresivas y estéticas que diferencian al teatro de la literatura y de otras artes.” (Manuel Gómez García, *op. cit.*, p. 805).

## ARTICULOS

---

implica referencias directas a su sensorialidad y a su capacidad emocional. En este sentido, el *théâtre de la cruauté* artaudiano rechaza el teatro representacional tradicional que muestra una mera repetición, un doblaje de la palabra por otros signos teatrales. Por el contrario, Artaud aspira — a través de signos autónomos: la luz, el sonido, los gritos, gestos y movimientos — a lo que los signos lingüísticos no pueden expresar porque se dirige directamente a los nervios de los espectadores y conduce a una emancipación de los sentidos que facilite una recepción creativa y viva. La apuesta es devolver al ojo su capacidad de ver.

El color muestra estas dos facetas de la teatralidad porque es, al mismo tiempo, índice de superficies o espacios, símbolo individual o cultural y presencia sensorial que sólo se presenta a sí mismo. Lo que se deja ver, en las obras contemporáneas, es la vacilación, la paradoja, la tensión entre estos dos usos posibles del color.

La recuperación de lo teatral en la escena se alcanza, entre otros factores, con la revalorización del efecto *inmediato* del color. Como materia prima conlleva la vitalidad del *hic et nunc*. O como afirma Lyotard: la energía de la luz encerrada en el color puede liberarse de nuevo en el ojo del observador; añade que en las experiencias estéticas más intensas el receptor entra probablemente en una relación inmediata con la materia porque la mente queda incapacitada para sintetizar lo visto.<sup>168</sup> Cuando el color no actualiza un objeto escapa a la determinación conceptual y sólo subsiste la enigmática presencia del material, del “*que hay*”, del *quod* como lo entiende Lyotard que no se deja controlar por el espíritu:

La materia no cuestiona al espíritu, no tiene ninguna necesidad de él, existe o más bien *insiste*, “antes” del cuestionamiento y la respuesta, “al margen” de ellos. Es la presencia en cuanto impresentable al espíritu, siempre sustraída a su influjo. No se ofrece al diálogo ni a la dialéctica.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Véanse Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin, Merve, p. 49; Willem van Reijen / Dick Veerman, “Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik. Gespräch mit Jean-François Lyotard”, Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, 3a ed. rev., Hamburg, Junius, pp. 121-165, p. 139.

<sup>169</sup> Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 146.

## ARTICULOS

---

No se puede negar que el color nunca deja del todo de aludir a un significado simbólico cuando se ve en la escena. Así, por mucho que se intente potenciar los efectos sensoriales inmediatos del color, el color siempre asume un valor simbólico dentro de este marco que separa el mundo de los actores del mundo de los espectadores. En cambio, la utilización simbólica de colores nunca suprime totalmente su poder de energía inmediata. De hecho, son la ambigüedad y la indeterminación lo característico del color utilizado en la escena; por consiguiente, éste parece el reflejo mismo de la característica genuina del teatro,<sup>170</sup> la tensión entre *ser* y *parecer*, entre *presentar* y *representar*. Los dos aspectos pueden ser alternativamente figura o fondo de la puesta en escena.<sup>171</sup> La tarea del espectador es estar abierto al acontecimiento. Es lo que Lyotard entiende por *resistencia*, es decir, “una inscripción que tiene en cuenta lo no-inscrito”.<sup>172</sup>

No he podido más que trazar un bosquejo rápido de un campo muy vasto que, en el fondo, toca a todo lo que sobrepasa la función puramente cognitiva del teatro. La perspectiva proporcionada por la consideración del color permite explorar un nuevo enfoque de la semiótica teatral: hace resaltar un elemento “suprasegmental” puesto que el color es un elemento teatral que no está ligado a ningún objeto concreto porque incluye la luz, el decorado, los accesorios, el vestuario y el maquillaje. En este sentido, tomar el color como signo teatral equivale a proponer una nueva unidad de percepción mínima para la exploración del proceso teatral; tiene la ventaja de crear un nexo con otros campos de la creación artística, por ejemplo las artes plásticas, nexo que podría servir de base al estudio de los mecanismos profundos de la teatralidad.

Cabe constatar que el teatro contemporáneo ya no está apegado a los cánones de una actuación realista; lo lingüístico ya no tiene la hegemonía sobre los otros lenguajes. Pero la escena, en su mayor parte, tampoco apuesta de una manera clara y decidida

---

<sup>170</sup> Véase Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 196.

<sup>171</sup> En la oscilación entre presentación y representación del color se vislumbra lo teatral: la transformación de lo estéticamente percibido en signo. Según Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 195, *teatralidad* significa “presentar como signo”; el término remite a la utilización de signos pertenecientes a los sistemas culturales como signos teatrales que siguen sus propias reglas (p. 196).

<sup>172</sup> Willem van Reijen / Dick Veerman, *op. cit.*, p. 158.

## ARTICULOS

---

por lo teatral, lo que quiere decir probablemente que el público no es verdaderamente “el espacio donde se experimenta, se prueba y se afirma el estado de un espíritu ofrecido al acontecimiento”.<sup>173</sup> Hemos visto el abanico que reviste el color dentro del *Festival alternativo* entre elemento subsidiario de otros componentes del espectáculo y elemento de expresión pre-consciente. El uso del color en una serie de obras teatrales recientes hace pensar sólo algunas veces en la “llamada” que describe Lyotard, la llamada de la materia “ante lo que el pensamiento debe ser sensible y receptivo”;<sup>174</sup> pero cada vez que emerge esta llamada, el montaje se acerca a las *artes escénicas* en vez de ser mera *puesta en escena*.

---

<sup>173</sup> Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, pp. 82-83.

<sup>174</sup> Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones*, p. 23.

## ARTICULOS

---



### **¿PERO QUÉ C... PASA AQUÍ? (PANFLETO CONSCIENTE Y CONSECUENTE)**

**Ignacio García May**



Que alguien, por favor, me lo explique: ¿cómo puede ser que esa generación de pelmas cincuentones que hizo carrera a base del Mayo Francés y de las “manis frente a los grises”, le tenga ahora tanta tirria a los jóvenes precisamente por no dejarse domesticar? ¿Cómo es posible que los mismos tipos que en los sesenta y los setenta adoraban el *Brown sugar* de los Rolling y la *Cocaine* de J.J. Cale (y que eran tan cutres como para colgarse con una mezcla de *optalidon* y whisky Dyc y encima presumir de ello) anden tan preocupados por el botellón? ¿Por qué a los adalides del amor libre y del “flower power” les asusta que haya máquinas de preservativos en los institutos? ¿Y por qué estos anarcas de la cultura insisten tanto en que los jóvenes de hoy son unos incultos?

¿Por qué, en suma, no hay periódico ni telediario ni tertulia (todas ellas bajo control de la generación mencionada) que no se dedique, estos días, a demostrarnos lo mala que es la juventud, todos drogadictos, borrachos, vagos, ignaros, lerdos? Conste que, a mis treinta y seis años, y con la dignidad, el porte y la respetabilidad social que le confiere a uno ser funcionario del Estado, no me considero ya miembro del grupo aludido. O expresado con mayor claridad, mi etiquetita de autor joven ha caducado ya (como joven y, probablemente, también como autor) y además creo firmemente que es responsabilidad de cada cual defenderse de los que le atacan. Pero, dicho con finura, empiezo a padecer una notable elefantiasis testicular ante tan hipócrita e injusto linchamiento mediático.

Como docente he aprendido una sola cosa importante: es cierto que la mayoría de los jóvenes que llegan a clase hoy lo hacen con in-

## ARTICULOS

---

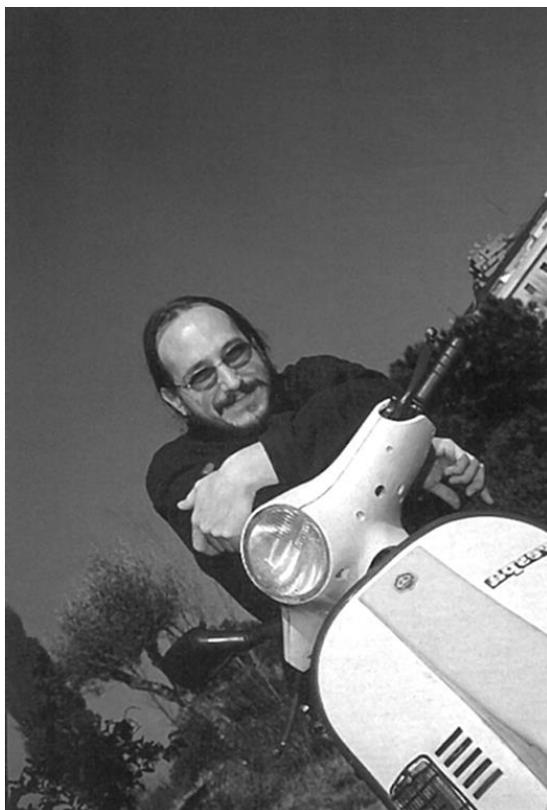


Foto: Julián Peña.

Luis García-Araus.

mensas lagunas educativas impensables años atrás; pero también lo es que esa misma mayoría está más que dispuesta a sumergirse en el conocimiento a poco que uno les muestre el camino y sin que apenas cueste empujarles. ¿A qué viene entonces acusarles a ellos de lo que, en rigor, es una negligencia escandalosamente obvia de sus mayores? ¿Jóvenes incultos? ¿Jóvenes incapaces de leer y obsesionados únicamente con sus ordenadores? Bien, aprovechando que no soy joven y me lo puedo permitir, diré aquí con muchísimas ganas que las 25.000 (¡Nada menos!) novedades editoriales que se publican en nuestro país cada año se bastan por sí solas para retirarle a uno el placer de la lectura y fomentar el suicidio colectivo. Acaba uno entendiendo aquella famosa frase de Goering según la cual “cuando oigo hablar de cultura saco mi

## ARTICULOS

---

pistola” que probablemente pronunció después de leer un libro de Lucía Etxebarria o de Andrés Trapiello. No me cabe duda de que el mundo informático es, en este momento, infinitamente más interesante que ese bluff monstruoso conocido como industria editorial. Así pues, ¿están tan equivocados los jóvenes? ¿Y qué hay del botellón? “Nosotros nos emborrachábamos y nos drogábamos”, declaran algunos de estos memos sesenta y ochistas, “pero era otra cosa: ¡teníamos ideales!”. ¡Ahí nomás! La borrachera con ideales está pues admitida socialmente, con lo cual, en vez de meterse el vinorro en la Plaza Mayor ante las narices del alcalde basta hacerlo con un poster del Che o una foto porno de Simone de Beauvoire pegados a la frente para poder irse a casa con el deber cumplido. ¡Hay vomitonas y vomitonas, señores! ¡Hay cólicos etílicos y comas etílicos, camaradas! Pero, ¿qué se puede esperar cuando hasta el mismísimo Mick Jagger se ha pasado hace ya tiempo al agüita mineral sin gas, al gimnasio de diseño y a la mierda de la comida macrobiótica? Para estos maoístas reconvertidos por Ikea, lo preocupante no es que los chavales le den al vino, sino que lo hagan con tinto Don Simón y no con Marqués de Riscal, que queda bien en todas las mesas.

Estos jóvenes, no mejores que otros, pero tampoco, y ésta es la cuestión, peores, buscan lo mismo que todos: su lugar en una sociedad diseñada sin contar con ellos. Así es la historia, así ha sido siempre. Acaso la diferencia fundamental sea que a estos no les ha engañado un dictador, ni un tirano, ni una religión, sino una sucesión de gobiernos travestidos de progresismo que salieron rana y que quedaron al descubierto en cuanto les pusieron el coche oficial a la puerta de casa. Y no sólo aquí, sino en toda Europa. Aquellos hippies de los setenta, tras pasar por Llongueras, Emporio Armani y el Hollyday Inn, emergieron mágicamente transformados en directores generales de algo, en demócratas de toda la vida monárquico-socialistas con chalet a las afueras, en recios defensores del pragmatismo. ¿Buscar playas bajo los adoquines? ¡Anda ya! Lo importante es leerse el suplemento bursátil de *El País* con sus paginitas color salmón (que es un color que usan también mucho para las camisas), cenar en un restaurante japonés y pasarse luego un ratito por ARCO a comprar alguna instalación iraní para poner en el despacho. Su inteligentísima política,

## ARTICULOS

---

unida al cariñoso respeto y confianza demostrados a las generaciones jóvenes, (o acaso al miedo de que el cambio generacional les hiciera perder las prebendas *honestamente* adquiridas) dio como resultado esa elección que no consiste en ser o no ser, sino en ir al paro o conformarse con un contrato basura.

En este contexto surge la obra que hoy les presentamos aquí, para que luego digan que el teatro no conecta con la realidad social. Una obra sobre la experiencia favorita de esos jóvenes tan malos, tan borrachos, tan drogadictos, tan asquerosos e iletrados, que es la de buscar trabajo y averiguar que no lo hay. Y descubrir, de paso, que “el mejor de los mundos posibles” es, en realidad, una porquería de mundo. Una obra que se llama *Como cerdos* porque así es como les toca vivir a los protagonistas, instalados en una mera supervivencia que no deja lugar a ejercicios intelectuales. Ahí tienen ustedes, amigos y camaradas, a esa juventud maligna que tanto les preocupa; y vaya si son malos, ¡uy, uy, uy, terribles!: montan un negocio ilegal en un local que no les pertenece para poder comer ellos dando de comer a otros. Consumen sustancias prohibidas y hasta se montan un peep-show. Un asco, vamos. ¡Ay, si hubieran ido a *Operación Triunfo*! ¡Serían, entonces, jóvenes ejemplares y queridos por todos! ¡Otro gallo les cantara! (U otra gallina, que es animal de importancia en esta obra)

Afortunadamente, el autor de *Como cerdos*, Luis García-Araus, nos cuenta esta historia desde la risa, que es la única arma por la que no hay que pagar nada. Y así, la obra no es panfletaria, como esta introducción, (pero que conste que ya lo he declarado en el título), sino divertida y dolorosa, como la vida misma, vaya. Hay quien la compara, por su temática y por su sentido del humor, con *Full Monty*, porque en esto del arte ya saben ustedes que se compara mucho, pero *Como cerdos* se inscribe en una iconoclastia, o dicho en plata, en un sentido de la juerga y el cachondeo, inconfundiblemente español. Luis, que es más joven que yo, pero tampoco es un rorro, no se corresponde mucho con la imagen de esos botelloneros iletrados de los que antes hablaba: no digo yo que no beba (que seguro que sí; y además fuma Bisonte, lo cual le convierte en un tipo más duro que los de la *Delta Force*) pero las bromitas que nos cruzamos entre nosotros tienen como prota-

## ARTICULOS

---

gonista a Stendhal, que no es precisamente una marca de cerveza. También es obvio que no se viste como Alejandro Agag, (¡Dios Santo, qué apellido!) pero en mi opinión su melena y su barba le dan más un aspecto taciturno de celta címrico que de estudiante con pancarta.

En suma, tengo la impresión de que Luis está tan fuera de ese grupo de jóvenes perversos, borrachos, ignorantes y etc., etc. como yo mismo, y otros textos suyos como *Higiene de los recuerdos* hablan de un autor maduro (perdona, Luis) y reflexivo. Pero, vamos a ver, ¿es que a estas alturas no ha quedado claro que esos jóvenes borrachos y drogadictos y otra vez etc., etc., no son más que una estúpida invención, una simplificación tramposa, la excusa que el neoconservadurismo (de derechas y de izquierdas) estaba necesitando para tender sus redes de siempre? ¿Para qué escribe uno panfletos si no es para dejar las cosas claras? ¿Pero qué c<sup>175</sup>... pasa aquí?

---

<sup>175</sup> La enigmática "C" del título se corresponde con diversas expresiones del madrileño clásico. La utilización de los puntos suspensivos no se debe a ningún acto pudoroso por parte del autor, sino a la formulación de un juego de intertextualización a la moda que permite al lector inteligente identificar la "C" con la interjección que considere adecuada.

## CARTAPACIO

---



### ... COMO CERDOS..., DE LUIS GARCÍA-ARAUS

Emilio del Valle



Poco antes de las navidades de 2001 le propuse a Luis la locura de escribir en poco más de seis semanas un acercamiento textual a un tema que me rondaba por la cabeza desde hacía tiempo: el parado y el cerdo como metáfora del parado, en tanto que ser cebado para su posterior consumo.

No era mucho material. Tampoco se lo propuse al más tonto de la clase:

... como cerdos /... como cerdos... /como cerdos...

Título con el que identificamos a una suerte de mamíferos con una especie que nos es muy propia: El cerdo ibérico. No. No es que pensemos que somos unos cerdos, que no nos lavamos. El principio activo es otro. En esta época en la que el famoso axioma “España va bien” ha calado profundamente, una serie de hombres y mujeres llegan a la conclusión de que para el *Estado del Capital* no son otra cosa que cerdos, bien cebados para mayor gloria de los apetitos educadísimos de aquellos que, de una u otra manera, nos van a comer

- los jamones en forma de plusvalías excesivas,
- las chuletas (de Sajonia o no) en forma de horas extra que no se pagan,
- los chorizos en forma de contratos basura,
- las morcillas (de Burgos o extremeñas) en forma de paro atemorizador

y un largo etc. que vamos desarrollando en un proceso de creación que no tiene otro propósito que el de reflexionar *sobre el paro*, esa especie de *barbecho* al que nos somete el sistema de forma periódica, y asumida por una masa social que ha perdido la capacidad crítica

## CARTAPACIO

---

por la inmediatez de *salir adelante*, permaneciendo

- al margen de las grandes decisiones que nos afectan, como autistas,
- pegados a la televisión creyéndonos lo que nos cuentan, como tontos,
- despiertos sin horizontes de pasar el día, como ausentes,
- dormidos entre sueños imposibles, como niños,
- reclutados en ciudades dormitorio, como presos,
- cebados por las manos que nos comen, como cerdos.

Desde un principio, Luis aceptó el envite de escribir para poner su material en manos de actores, profesores y director que lo podían machacar, triturar, extinguir... eso sí, con el autor delante y en franco —con perdón— y abierto debate.

Así pues a finales de enero tenía en mis manos un ramillete de cuatro monólogos —magníficos, créanme— y cinco escenas desiguales, tal y como analizamos el autor y servidor.

No importaba.

Era material más que suficiente para ponerse en marcha con un proyecto de creación, si no “colectiva”, sí compartida, sobre un texto de autor. Teníamos tres meses a nuestra disposición para vivir una experiencia dura, pero muy gratificante.

Se pusieron en marcha tres talleres de creación simultáneos coordinados por Carolina Solas y dirigidos por Antonio Llopis, Alfonso Romera y yo mismo. En estos talleres el equipo de actores del reparto estuvo acompañado por otros actores, todos profesionales, intentando crear la sensación de trabajar para nosotros y no para un estreno y queriendo, por tanto, huir de la tensión que produce el acercamiento al día fatídico del *estreno* en los procesos habituales de ensayo. He de decir, para ser honestos, que esto no se consiguió. Naturalmente, durante un tiempo nos engañamos. Pero no. Al final la idea del *estreno* se impuso como una necesidad, y con ello se reprodujeron todos los comportamientos normales en estos casos.

Visto desde la distancia, nada de lo expuesto hasta aquí me parece mal. Al contrario. Probablemente la presión del estreno es necesaria y motoriza energías fundamentales para la creación teatral, posiblemente porque el teatro es representación, y esto sólo ocurre

## CARTAPACIO

---

ante alguien.

No sería justo con un proceso difícil como el que vivimos si no reflejase algunas cuestiones que rescato con sensación de victoria y no de derrota.

Por ejemplo, el funcionamiento de los talleres de creación en paralelo a los ensayos relajó a los actores, potenció nuestra energía y generó ideas para la puesta en escena y para la creación de los personajes. Sería muy curioso que el propio Luis nos contara cómo se sintió participando en el taller de transformaciones de Antonio Llopis como uno más, rodeado de los actores con los que discutía y trabajaba a diario, y junto a este servidor al que tuvo que aguantar durante interminables horas de quejas...

Rescatemos, por qué no, la discusión sobre el texto, o sobre el propio proceso de trabajo, a la que estuvimos sometidos todos. Esta discusión, que debiera ser natural a un proceso de trabajo creativo en el que participan varios creadores, se convirtió en agria y dura en muchos momentos por una estúpida falta de costumbre de esta profesión de egos disparatados y jerarquías absurdas que sólo pretenden la perpetuación de un *poder ridículo* que, en la mayoría de los casos es, si no sospechoso, sí, y siempre, inquisitorial. Fue duro y esclarecedor.

Entre ensayos, clases, improvisaciones, discusiones, charlas, cervezas, opiniones y abuelos —ensayamos en el salón de actos de un geriátrico amablemente cedido por la Gran Residencia de PP MM de Carabanchel— Luis, cabreado y humilde, amable y humilde, soberbio y humilde, implicado y humilde, humilde, siempre humilde, supo hacer de su capa un sayo bien grande en el que cupimos todos. Las escenas, desiguales en principio, fueron ganando en fondo y forma.

Rectificó, rectificó y volvió a rectificar, tanto que nos volvimos locos... de contentos. Al final prevaleció esa rara habilidad de este autor capaz de convertir lo cotidiano en teatral a través de unos diálogos que a priori parecen sencillos, pero que se convierten en endiablados cuando el actor los tiene que *decir*.

Imagino los malos ratos que ha pasado EL AUTOR observando cómo un equipo de “creadores” cuestionaba una coma, un acento, un punto, una palabra, frase o concepto, desde la primera lectura al último ensayo, por más que formase parte del pacto de trabajo

## CARTAPACIO

---

oral suscrito por EL AUTOR y quien esto escribe.

Por el contrario, también imagino y sé los muchos y buenos momentos que este equipo de “tarados” de Producciones Inconstantes Teatro le hemos hecho pasar al bueno de Luis.

Ahora recuerdo esta aventura en un racimo de imágenes que os desvelo sin que lo sepan sus protagonistas:

—Una mañana, en nuestro entorno más común, la cafetería de la RESAD, le hago a Luis un encargo de escritura dramática remunerado. Por la cara que puso intuí que no se lo podía creer.

—Pocos días después Luis me reconoce, en el mismo entorno común, que ha intentado una aventura parecida en otra ocasión y que no salió bien. Por ello es escéptico. Pero está animado.

—Recuerdo cómo surgió la situación de la segunda escena en la que César le replica a Manuel: “¿Un huevo? Y un huevo. La gallina Turuleta ha puesto un huevo y se jodió la puta canción. ¿No ves que no pone?”. Esta situación, que se retoma más tarde, nace de un diálogo de besugos, entre Luis y yo, dos besugos, una noche de desesperación en mi casa en la que no sabíamos por dónde seguir. Nunca los aproximadamente 1.300 espectadores que tuvo la función en Madrid se han reído tanto como lo hicimos nosotros aquella noche.

—Creo que no vamos a olvidar las sesiones de terapia y consejo de Antonio Llopis, un sabio desaprovechado.

—Probablemente tampoco olvidaremos las sesiones de trabajo y cerveza con José Pedro Carrión.

—¿Y la primera vez que vimos la video-creación de Jorge?

—Y...

Por todos estos momentos, por el esfuerzo generoso y la implicación en mi sueño, quiero agradecer a Luis su presencia y su trabajo. Me siento muy honrado. Sin él nada hubiera sido igual, claro: no habiéramos tenido este texto...

### ■ RELACIÓN DE OBRAS ESTRENADAS

*Como cerdos*, por la compañía Producciones Inconstantes, dirigi-

## CARTAPACIO

---

da por Emilio del Valle (Sala Cuarta Pared, Madrid, 12-IX-2001).

*Higiene de los recuerdos*, dirigida por Carlos Manzanares (Sala García Lorca, RESAD, Madrid, 18-VI-2001. Segunda versión en la Sala Triángulo, Madrid, 5 de febrero de 2002).

*Recinto Hipermercadero*, por el grupo La Maschera, dirigida por Carlos Manzanares (Teatro Valle-Inclán, RESAD, Madrid, 18-XI-1999).

*Paridad*, por el grupo Buhardilla. (Rectorado de la Universidad Politécnica de Madrid, 16-III-1999. Reestreno en el Teatro Valle-Inclán de la RESAD, Madrid, 17-XI-1999).

*Muñecos*, por el grupo Matadero Tr3s Teatro, dirigida por Carlos Manzanares (Centro sociocultural Mariano Muñoz, Madrid, 22-XI-1997). Estreno de la segunda versión en la Sala La Asociación, Madrid, 23-X-1998. Estreno de la tercera versión en el Teatro de las Aguas, Madrid, 20-III-1999).

*Dile adiós al tren*, montaje en preparación por el Grupo Mayombe de la Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

### **Lecturas dramatizadas:**

*La secta*. Programada para el 22 de abril en el Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE.

*La identidad de Fulano*. Asociación cultural Matadero Tr3s Teatro, Madrid, julio de 2000.

*Refugio: definición*. Asociación Cultural Matadero Tr3s Teatro, Madrid, julio de 1997.

### **Publicaciones:**

*La secta*. Dentro del volumen *Piezas Breves. Curso 2000/2001*. Publicaciones de LA RESAD/Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.

*Recinto Hipermercadero*. Premio *Textos de Teatro Breve* del VIII Certamen de Artes Plásticas de la Universidad Popular de Torrejón de Ardoz 1998. Publicado en el volumen *Obras premiadas* por el Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, Madrid, 2000



**COMO CERDOS**

**Luis García-Araus**



**Fragmento**

---

Esta obra nació a partir de un encargo de Emilio del Valle, quien puso en marcha un proyecto muy especial de Producciones Inconstantes Teatro del que formaban parte, además del montaje de la obra con los actores del reparto, tres talleres paralelos a los que fueron invitados otros actores.

El trabajo se llevó a cabo a lo largo de varios meses y el texto terminó de perfilarse en el transcurso de la puesta en escena, por lo que debe muchísimo a su director, a los actores y a todos los que participaron en los talleres, generando un ambiente de trabajo inusual, un lugar de encuentro y de intercambio, una experiencia difícilmente repetible.

*Como cerdos* se estrenó en la Casa de Cultura Federico García Lorca de Rivas Vaciamadrid el 16 de junio de 2001.

MÓNICA:	Carola Manzanares.
CÉSAR:	Jorge Muñoz.
JAVIER:	Nacho Vera.
MANUEL:	Chete Guzmán.

Talleres de creación:	
Transformaciones:	Antonio Llopis.
Voz:	Alfonso Romera.
Escenas:	Emilio del Valle.
Coordinación:	Carolina Solas.
Participantes:	Gonzalo Baz, José Pedro Carrión, Marco Aurelio González, Amaya Lizarralde, Paca Lorite, Eva Morillo, Sergio Otegui y Carolina Solas.
Música y vídeo:	Jorge Muñoz.
Videocarteles:	Pedro López Cañas.
Iluminación:	Miguel A. Prieto.
Vestuario:	Cecilia Hernández.
Realización escenografía:	Paco Ramírez.
Escenografía y producción:	P.I.T.
Dirección:	Emilio del Valle.

*A todos vosotros.*

---

*Escena I*

*(Un antiguo taller. Abandonado, sin maquinaria. Gran ventanal. El hueco tapiado de una puerta. Fuera, con linternas.)*

JAVIER.— *(Fuera.)* ¿Quieres que le dé yo?

CÉSAR.— *(Fuera.)* ¿Estás tonto? Quitá, quitá. *(A mazazos, echa abajo el enladrillado.)* Venga, venga, venga, venga. Padentro, padentro.

*(Entra MANUEL, preocupado especialmente por la estructura espacial del lugar. Luego MÓNICA, preocupada especialmente por el estado de suciedad. Tras ella, enseguida, JAVIER, que está encantado con el sitio y la experiencia y va a curiosear en un montón de cosas tapado con una sábana. Y finalmente CÉSAR.)*

CÉSAR.— ¿Qué? ¿Mola o no mola?

JAVIER.— Ya te digo.

CÉSAR.— Lo primero de todo es celebrarlo. ¿Quién quiere cerveza?

MÓNICA.— Pero esto, además de cutre, es que está hecho un horror.

MANUEL.— ¿Cómo quieres que esté? Hecho una mierda.

MÓNICA.— ¡Qué coño hecho una mierda! Mucho peor.

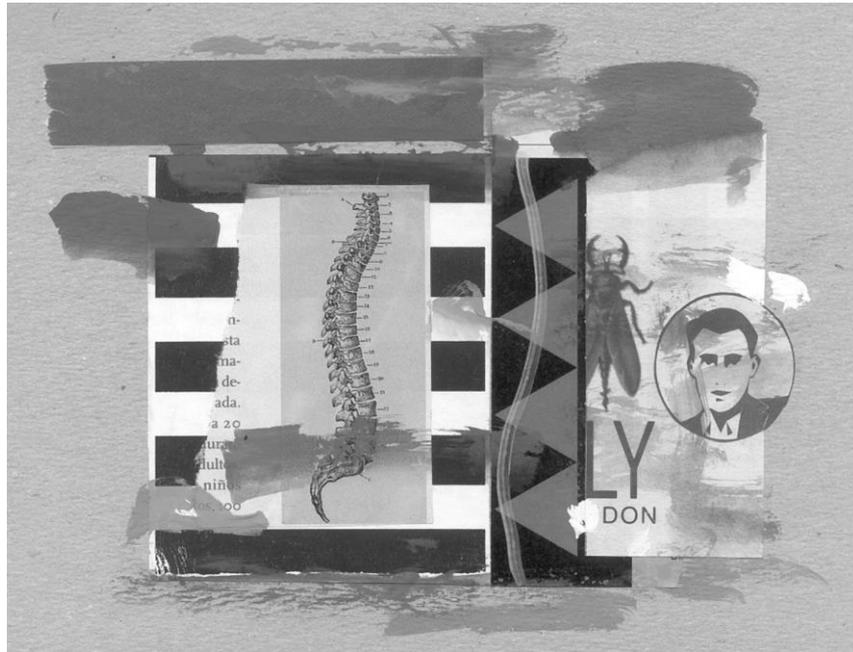
---

JAVIER.— Pero si es cojonudo. Cojonudo.

MÓNICA.— (*Para sí.*) ¿Pero tú lo has mirao bien?

JAVIER.— Vamos, a mí me flipa. Dame a mí una, anda.

MANUEL.— Está... abandonado.



MÓNICA.— Pues yo... (*Gesto de: "No sé si esto es lo que había pensado, ¿eh?"*)

MANUEL.— ¿Yo qué? (*Pausa.*) Pasando. Trae. (*Cerveza.*)

CÉSAR.— ¿Cervecita?

MÓNICA.— Sí. Si hay que celebrarlo, hay que celebrarlo, ¿no?

CÉSAR.— Lo primero es lo primero.

MÓNICA.— Pues brindamos, ¿no?

CÉSAR.— Por la empresa.

MÓNICA.— No es una empresa.

JAVIER.— Cooperativa.

MÓNICA.— Mmmm.

MANUEL.— Comunidad.

MÓNICA.— Por la cosa ésta.

CÉSAR.— Porque somos la hostia.

MANUEL.— Por ejemplo.

---

JAVIER.— Por beber. Que no quede.  
MÓNICA.— Por la que hemos montado, ¿no?.  
CÉSAR.— Bueno, yo, esto... voy a echar una meadita.

(CÉSAR va en busca del contador de la luz.)

MANUEL.— Pues no sé si yo también. Ejem...  
JAVIER.— Ejem... ¿Miramos esto a ver qué hay?  
MANUEL.— Venga, sí. Son... sillas.  
JAVIER.— ¡Y hay una mesa! Vamos a ponerla.  
MANUEL.— Mónica, échame una mano con la mesa.

(Colocan las cosas. Vuelve CÉSAR.)

CÉSAR.— Necesito un fusible.  
MÓNICA.— ¿Un fusible?  
JAVIER.— ¿Y de dónde sacamos un fusible?  
CÉSAR.— Algo metálico.  
MANUEL.— ¿Te vale una lata?  
CÉSAR.— Sí.  
JAVIER.— (Se apresura en apurar su lata para dársela a CÉSAR.)  
¡Mm! ¡Mm! ¡Toma!  
CÉSAR.— Buten. (La coge y se va.) ¡A ver esa tortillita!  
JAVIER.— La tengo yo. En la mochila. Joer, cómo me he puesto.  
MANUEL.— Pues venga, saca la tortilla, macho.

(MÓNICA saca un cassette, lo enchufa, pone música. JAVIER saca un táper con tortilla. Un papel de aluminio recubre la tortilla, lo retira, no sabe dónde tirarlo. Lo aprieta, hace una bola y lo guarda en un bolsillo.)

MANUEL.— ¿Con los dedos?  
JAVIER.— Ahivá. (Apunta con la linterna a MÓNICA.) ¿No hay palillos? ¿Tenedores?  
MÓNICA.— Yo no he traído, a mí no me mires. (Apunta con la linterna a MANUEL.)  
JAVIER.— Ni yo.  
MANUEL.— Pues con los dedos, claro que sí. Servilletas no pre-

---

gunto, ¿no?

JAVIER.— No he caído. Joder, no he caído. Las tenía allí delante y no he caído.

MANUEL.— Era por si acaso, no pasa nada.

JAVIER.— Ya. Voy a por ellas.

MANUEL.— ¿Cómo vas a ir a por ellas? ¡Qué más da!

JAVIER.— Es que... Cómo no lo he pensado.

MÓNICA.— ¿Qué pasa?

JAVIER.— Que estoy gilipollas. No he traído tenedores, ni he traído servilletas, ni casi que no traigo la tortilla.

MÓNICA.— ¿Y para qué hacen falta servilletas? A mí me da igual, vamos.

MANUEL.— Si lo que importa es que estamos aquí, que vamos a celebrarlo.

*(Se enciende la luz.)*

JAVIER.— Áhiva, qué guay.

MÓNICA y MANUEL.— ¡Uhuuuuh!

CÉSAR.— *(Volviendo)* ¿Eh? ¿Qué tal?

JAVIER.— ¿Cómo has hecho para dar la luz?

MÓNICA.— Qué punto.

MANUEL.— De puta madre.

CÉSAR.— De puta madre, ¿no?

MANUEL.— Qué alto es el techo.

MÓNICA.— Pues no está tan mal. *(Por el espacio.)* Habrá que darle una pasadita, pero no está tan mal.

JAVIER.— Es un flipe. Es un flipe. ¡Con luz gana...!

MÓNICA.— Y si hubiera agua, ya... todas las paranoias que nos hemos montado de ir hasta la fuente con el bidón, ya nada, ya... abrir el grifo. Yo lo vería ideal, ¿eh? ¿Que hubiera agua? Ideal.

MANUEL.— Ya ves.

CÉSAR.— ¿Habéis mirado si hay agua o no hay agua?

MANUEL.— Pues no.

JAVIER.— Yo voy, yo voy. *(Va corriendo. Fuera.)* Que sí que hay.

MÓNICA.— ¡Bien! *(Va a mirar. Entra JAVIER, mojado, radiante. Con él, MÓNICA, que anuncia:)* ¡Y hay un water y una ducha!

---

MANUEL.— Ahora ya esto sí que lo veo. Que va a funcionar.  
CÉSAR.— Ahora ya sí, ¿eh? Ahora lo tienes más claro.  
MANUEL.— Bueno, es que ahora...  
CÉSAR.— Es que ahora hay luz, macho. Venga, a meter las cosas.  
MANUEL.— ¿Ya?  
JAVIER.— ¿Pero no íbamos celebrarlo?  
MÓNICA.— Yo estoy de acuerdo. Mejor metemos lo que haya que meter y luego celebramos lo que haya que celebrar. (*Come tortilla.*) ¿No?  
MANUEL.— Tienes razón.  
MÓNICA.— Pues vamos.  
CÉSAR.— Cuanto antes mejor.

*(Sale MÓNICA. Tras ella, JAVIER. MANUEL come. CÉSAR le mira antes de salir. Flipa. Sale. Entra JAVIER con cosas.)*

JAVIER.— ¿No nos ayudas?  
MANUEL.— (*Con la boca llena.*) Claro, claro. (*Sale.*)

*(Entra MÓNICA con cosas, tras ella CÉSAR, quien parece que va a seguir currando, pero se acerca a la mesa, examina las patatas, las aceitunas, huele. Come. Cuando otro entra, disimula. Entran los otros tres con una gallina enjaulada y cultivos de plantas cuyos tallos no llegan a quince centímetros.)*

JAVIER.— ¡Aquí está la gallina! ¡La de los huevos de oro! ¡La gallina!  
MANUEL.— No la menees tanto, hombre.  
GALLINA: Cócocococococococococo.  
JAVIER.— ¿Dónde la pongo?  
MÓNICA.— Al fondo. Las plantas aquí, debajo de la ventana.  
MANUEL.— ¿Aquí?  
MÓNICA.— Sí, sí. Ahí mismo.  
JAVIER.— ¿Al fondo dónde?  
MÓNICA.— Por ahí. Que tengan luz es lo más importante.  
MANUEL.— Yo siempre he pensado eso, que la luz... Es que en las cosas la luz...  
JAVIER.— ¿Qué?

---

MANUEL.— Me pregunto qué pensará un tomate que es una habitación, porque para mí una habitación es una caja con un agujero para que entre la luz.

CÉSAR.— Vale, tronco.

MANUEL.— Ahora porque es de noche, pero si yo apago aquí... Fijaos bien. (*Apaga la luz.*)

MÓNICA.— Eh, ¿qué haces?

CÉSAR.— ¡Joder!

JAVIER.— ¿Qué pasa?

GALLINA.— Cócococococo.

MANUEL.— ¿Veis?

CÉSAR.— Pues no.

MANUEL.— La luz lo es todo.

MÓNICA, JAVIER y CÉSAR.— ¿Y?

MANUEL.— ¿Y? Pues que...

JAVIER.— Yo no lo pillo.

MANUEL.— (*Enciende la luz.*) O sea, mi reflexión es la siguiente: ¿Por qué no ponen los arquitectos más ventanas? Es que no es sano. No es sano. Sería todo tan sencillo, tan sencillo que no entiendo cómo no se hace. No lo puedo entender.

MÓNICA.— (*Yendo por ellas, cambiando de tema.*) ¿Os parece si saco unas aceitunas y unas cosas que he traído yo?

CÉSAR.— ¡Mejor!

GALLINA.— Cócocococo.

*(MÓNICA saca una lata de aceitunas, unas bolsas de aperitivos y las pone sobre "la mesa". Sin dudar un solo instante abre la lata, escurre el líquido en un bote de pintura vacío, quita la tapa, la tira en la bolsa del táper de la tortilla, pone las aceitunas en la tapa de éste, tira la lata, abre las bolsas de manera que queden expuestas y cuelga la bolsa de basura de algún saliente. Lo ha hecho en un tiempo mínimo.)*

MÓNICA.— Ya está. (*Bebe.*)

MANUEL.— Te iba a preguntar si podía hacer algo, pero...

CÉSAR.— Ahora, hay que ver una cosa. Que se nos ha pasado.

JAVIER.— ¿Qué? ¿Qué?

CÉSAR.— Que vamos a tener muchas cosas aquí.

---

JAVIER.— Y cada vez habrá más. Espero.  
CÉSAR.— Pues es lo que digo.  
MÓNICA.— ¿Una puerta, te refieres?  
CÉSAR.— Claro. Habrá que cerrar esto de alguna manera. ¿O vamos a dejar todo esto así?  
JAVIER.— Hostiá... Hostiá...  
MANUEL.— Claro, tío, que no hay puerta.  
CÉSAR.— No pasa nada. Ya habrá.  
MÓNICA.— ¿Y las cosas?  
CÉSAR.— Las cosas, nada. Hacemos guardias. ¡Con poner algo ahí delante y quedarnos a dormir...!  
GALLINA.— Cócocococo.  
MÓNICA.— ¿A dormir?  
JAVIER.— ¡Qué movida!  
MANUEL.— Pero pero pero pero...  
CÉSAR.— No pasa nada.  
MÓNICA.— ¿Cómo no va a pasar nada?  
MANUEL.— ¡Si una puerta vale una pasta!  
CÉSAR.— No pasa nada. Ponemos algo ahí delante, se hace alguna movida para cerrarlo por dentro y ya está.  
JAVIER.— Pues...  
CÉSAR.— Si no os pido que lo hagáis. Yo me ocupo. La pregunta es la siguiente: ¿me ocupo o no me ocupo?  
JAVIER.— Sí. ¿No?  
MANUEL.— Pues...  
MÓNICA.— ¡Es que si no...!  
CÉSAR.— Pues yo me ocupo. Todo arreglado. Podemos seguir.  
MANUEL.— Pero entonces... O sea, ya hoy se tendrá que quedar alguien, ¿no? (*Se miran.*)  
GALLINA.— Cócocococo.  
CÉSAR.— Pues sí. (*Silencio tenso. Marrón.*)  
JAVIER.— Yo, si queréis, me quedo. Si queréis, vamos. Que no me importa. (*Se arrea disimuladamente.*)  
MÓNICA.— ¿No te importa?  
JAVIER.— N-No. (*Se arrea disimuladamente.*) Si se arregla lo de la puerta...  
MANUEL.— Hombre, quedarse, alguien tiene que quedarse, porque si el primer día entran y se llevan las cosas... pues ya me

---

dirás, ni comedor popular ni hostias.

MÓNICA.— Eso es verdad.

JAVIER.— Yo... esto... lo que no veo claro es cómo se cierra.

CÉSAR.— Eso es muy fácil.

JAVIER.— ¿En serio?

CÉSAR.— Que sí, hombre, que sí. ¿O es que te da miedo?

JAVIER.— ¿Miedo a mí? Qué va. Qué me va a dar miedo. (Se arrea.)

GALLINA.— Cócocococo.

MÓNICA.— Entonces, ya está.

JAVIER.— ¿Ya está?

(*Miran el espacio. Enfrentamiento con la realidad.*)

MÓNICA.— ¿Lo celebramos?

CÉSAR.— Ahora sí que sí.

GALLINA.— Cócocococo.

MANUEL.— Entonces, ¿yo no tengo que quedarme hoy, no?

MÓNICA.— Que no.

MANUEL.— Ah, vale.

JAVIER.— ¿Y mi cerveza?

CÉSAR.— En el fusible.

JAVIER.— Ah, es verdad. (*Va. Se da cuenta. Vuelve.*)

MÓNICA.— ¿Brindamos?

MANUEL.— Venga.

JAVIER.— Ey, ey, pásame otra cerveza.

CÉSAR.— Toma.

JAVIER.— Joer, que si no... (*Gesto de: "¿Cómo brindo?"*)

MÓNICA.— Venga.

(*Levantán sus cervezas. Antes de que puedan beber.*)

GALLINA: Cócococo-cócocococo-cócocococo.

CÉSAR.— Qué escándalo de gallina, te va a dar la noche.

MÓNICA.— ¿Te la pongo en el servicio? (*La coge, se la lleva.*)

JAVIER.— No, no, qué va, si no me molesta. Déjala aquí. Si no creo que... Vamos, que las gallinas también duermen, ¿no? ¿O no duermen?

MÓNICA.— Sí. Sí.

---

MANUEL.— Claro que duermen.

JAVIER.— Pues yo es que prefiero.

MANUEL.— Vale...

CÉSAR.— Venga, a brindar. Por la empresa.

MÓNICA.— No es una empresa.

JAVIER.— Cooperativa.

MANUEL.— Comunidad.

MÓNICA.— (*Gesto de: "Bueno, venga, vale, vamos a brindar y que haya buen rollo."*) Por la gallina.

(*Beben de nuevo, musiquita. Oscuro. CÉSAR ronda a MÓNICA. Oscuro.*)