

**Apéndice:**  
**UN LUGAR PRESCINDIBLE**  
(Ensayo sobre el espacio escénico)

Sobre todo al comienzo del proceso creativo de cualquier puesta en escena, en el trabajo con la maqueta o en los primeros ensayos, se puede percibir uno de los efectos esenciales que produce el teatro: el de una aparente consagración de todo lo que aparece sobre el escenario. Da la impresión de que los objetos y las criaturas dentro del espacio escénico no se definan solamente por sí mismas, por su aspecto o función, sino que sean, a la vez, definidas por la escena, por el negro que les rodea. Son entonces sujeto y objeto, activo y pasivo, firme y permeable a un tiempo. Puede que provoque hasta cierta melancolía verlas con esta expresión simultánea de presencia y ausencia, aisladas de sus contextos habituales y convertidas en meros símbolos de sí mismas. No obstante, se trata de un fenómeno tan elemental como fácil de sofocar en el transcurso del trabajo con la obra de turno, a menudo por cuestiones que, en un principio, parecían secundarias.

En su libro *Poética de la Composición*, el estructuralista ruso Boris A. Uspensky comprobó la existencia de recursos comunes a la literatura y a las artes plásticas. Uspensky describe cómo al principio de los cuentos populares suele aparecer un narrador en primera persona para dar fe de haber presenciado lo que se relata a continuación. Después de esta breve introducción, el narrador desaparece y da paso a una historia llena de milagros y acontecimientos misteriosos. Curiosamente, el lector se olvida con facilidad del narrador inicial y tampoco le sorprende cuando, al final, vuelve a aparecer para repetir su declaración de haber sido fiel testigo de todo lo relatado. Al contrario, el marco así creado por el narrador otorga al relato mayor credibilidad, separando claramente la posición exterior del lector de la posición interior de la historia.

En este sentido, la escena tiene la misma función, aunque hay que recordar que el teatro en sí no depende de ella. La escena fue un invento para dar un lugar fijo a una actuación que ya existía en la calle. El actor en la calle, sin embargo, tiene que ocuparse él mismo de esta separación entre símbolo y realidad para no correr el riesgo de ser confundido con un loco. Esta diferencia la puede marcar por medio de la canción, de su aspecto —vestido, máscara, objetos— y de una actuación más enfática. El actor crea así una especie de marco en torno a sí mismo, que marca el simbolismo de su acción. Resulta comprensible entonces que en los tiempos de Shakespeare un actor pudiera oficiar de tramoyista de manera visible para el todo el público, sin entorpecer la escena en curso.

El teatro de Corneille y Racine era ya bien distinto. La escena se había solidificado —la unidad de lugar, tiempo y acción era ley— y un actor entraba y salía de su papel al cruzar los límites del escenario. Las obras de Racine están concebidas con una claridad y una consciencia del marco escénico realmente asombrosas. Así, podía permitirse el lujo de reducir la actuación de los personajes en favor de la sutileza y la intimidad. Como describió Elisabeth Brock-Sulzer en su excelente epílogo de una versión alemana de *Bérénice*, entrar en la escena, permanecer, hablar, dar un paso, mirar, atravesar, esperar, salir de la escena... todo esto está hecho con doble intención, la del símbolo y la del reflejo del espacio escénico. En *Bajazet*, por ejemplo, ante la cuestión de si el protagonista se queda con su amante o si la abandona, se pronuncia la frase:

*S'il sort, il est mort.*

Se le ha reprochado a Racine que su arte es un arte cortesano, y casi se podría decir que desde entonces el teatro sigue teniendo —a pesar de todos los intentos de volver a popularizarlo— este carácter. Con la mejora de los recursos escénicos y de la acústica, el teatro redujo el carácter simbólico de la actuación y se situó en un camino cuya culminación fue el cine, en donde recuperó la popularidad que había perdido.

En el teatro, el marco simbólico persigue al actor allá donde él vaya. Un actor no tiene otra salida de su propia actuación que hacia el fondo o los laterales del escenario, donde cruza las fronteras mágicas y deja de actuar. La salida a la sala de espectadores sirve solamente para abandonar el marco de la escena, no para salir de él de su actuación, ni de su presencia simbólica. En esta última, queda envuelto como en una

burbuja invisible, y mientras no desaparece el actor no hay salida. La mezcla de actores y público —como en *La Fura dels Baus*— no es más que una emulsión y no influye en absoluto en la diferencia entre actores y espectadores, entre una actuación simbólica y una percepción real.

Sé que existe el teatro invisible —en Brasil, si mal no recuerdo—; un teatro en lugares públicos que no es reconocible como tal, teniendo como objetivo el provocar reacciones y reflexiones entre los transeúntes, los viajeros de un tren, etc. Pero, de hecho, la única vez que experimenté cómo se borraban las fronteras entre recepción y actuación fue en una larga secuencia en una de las obras de Pina Bausch, cuando se encendieron las luces de la sala de espectadores hasta la misma intensidad que las del escenario, y los bailarines se tumbaron en el suelo, reduciendo de este modo su aura al mínimo. En este momento, de pronto, todo fue expectación, todo actuación, en ambos lados. Hubo una gran confusión y se creó una tensión muy violenta; nunca he visto a tanta gente salir de la sala dando portazos. Fue una sensación que corresponde a lo que Büchner describe en *Leonce und Lena*:

*Mi vida me bosteza en plena cara como una página en blanco que debo llenar; pero no se me ocurre ni una sola letra. Mi cabeza es un salón de baile vacío; unas cuantas rosas marchitas y cintas arrugadas en el suelo, violines rotos en un rincón, las últimas parejas se han quitado los antifaces y se contemplan con ojos muertos de cansancio.*

Entre estos dos marcos —el exterior, formado por la escena, y el interior, creado por la presencia del actor— se extiende el vacío del espacio escénico y la escenografía. En cuanto a la escenografía, se puede observar un fenómeno que corresponde al del cine: cuanto más artificiales son los medios, más realista resulta la impresión de lo representado y más choca una actuación evidentemente simbólica por parte de los actores con este entorno. La tecnología aplicada a la representación teatral confiere a las obras un carácter tan verosímil que se puede tomar por real. Es decir, una escenografía realista o, mejor dicho, ilusionista significa en el teatro su forma más artificial posible. Cuanto más esconde una escenografía su propio carácter simbólico, cuanto más se aleja de su realidad como bastidor, menos probable resulta una actuación simbólica dentro de esta escenografía y el teatro corre el riesgo de acercarse demasiado a los valores ilusionistas de su propio hijo, el cine. También se puede explicar este fenóme-

no por el hecho de que una escenografía ilusionista —naturalista o abstracta— significa aún otro marco dentro del marco de la escena, mientras una escenografía que guarda su carácter simbólico se acerca más a lo que significan los actores dentro de la escena, al ser representante de algo fuera del teatro y no de la cosa en sí. Porque es aquí, en el teatro, donde el hombre, que desde siempre ha desconfiado tanto del mundo de las apariencias, puede tener al menos la certeza que todo es falso. Y es esta realidad de la falsedad la que posibilita, a través de un proceso alquímico, la comunicación con aquellas realidades inconcebibles fuera del teatro. Al final de *Le Balcon* de Jean Genet, la protagonista de la obra, Irma, despide al público con las palabras:

*Voy a preparar mis vestidos y mis salones para mañana... Tienen que volver a casa donde todo —no lo duden— será aún más falso que aquí... Tienen que marcharse... Pasen por la derecha, por el callejón. (Apaga la última luz.) Ya está amaneciendo. (Crepitar de ametralladoras.)*

Trabajando como escenógrafo siempre me atraía la idea de que una escenografía podría ser totalmente prescindible para la obra en cuestión, y que incluso la obra misma podría ser lo más prescindible del mundo y, con todo esto, el teatro hoy en día en general. De esta manera la prescindibilidad forma el marco del trabajo mismo, puesto que así hay que encontrar cada vez nuevas razones para realizar, a pesar de todo, esta obra determinada. Es un marco que separa, como cualquier otro, entre una posición exterior (la del observador) y una posición interior (la de la representación) para evitar que se mezclen realidad y ficción. Esto significa un cambio de la perspectiva y, en este caso, un comprobante de si es justificable el montaje para uno mismo, o si toda la esperanza se reduce, simplemente, a un espectáculo más y a la consolidación de una posición profesional.

Imaginemos la escena negra, vacía, el centro iluminado. Al cabo de un rato, una persona aparece por uno de los lados con una silla y se pone en medio de la zona iluminada. Se queda un tiempo, coge la silla y se va. Beckett sabía muy bien que con esto ha pasado ya mucho de lo que podemos esperar del teatro. — ¿Cuál es entonces la diferencia entre esta persona dentro y fuera de la escena?, ¿cuál ha sido la diferencia

entre la silla en la que yo estoy sentado, mirando a la escena, y la que estaba en el escenario?

Una de las características más importantes del teatro es que no perdura en el tiempo. Al igual que ocurría con la música antes del invento de la grabación, en el teatro no es posible oír o ver dos veces exactamente lo mismo. La reproducción de una obra teatral suele ser, más que una simple copia, una adaptación de ésta a las exigencias específicas del filme. Estas adaptaciones conllevan cambios considerables tanto en la actuación como en la descripción espacial de la obra, puesto que al teatro en sí no le sientan bien las ampliaciones, ni las reducciones, ni la superposición de la cámara a su propio formato. Habría que hablar, por lo tanto, de traducción del lenguaje teatral al lenguaje fílmico. El teatro, a diferencia de la música, la pintura, la escultura y demás artes, no tiene la cualidad de poder ser reproducido técnicamente. Precisamente este hecho —que el teatro fuera el único medio artístico que, por sus propias características, no pudo adaptarse a los cambios radicales que la reproductibilidad técnica desencadenó—, explica la crisis que vive y de la que todavía no ha levantado cabeza.

Walter Benjamin describió cómo una obra de arte, a través de su reproducción técnica y por supresión de su aura como ejemplar único, pudo ser divulgada entre las masas, apoyándose exclusivamente en su valor expositivo —y, de hecho, hoy en día ya es difícil concebir otros valores que no sean la cualidad expositiva de una obra—. En cuanto a la comparación entre el cine y el teatro escribió Benjamin:

*He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez —y esto es obra del cine— llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa. [...] La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, como el cine, procede de ella.*

Es decir, que tanto la persona como el objeto que ponemos en la escena se manifiesta allí gracias a algo imposible de grabar del todo con nuestros medios técnicos, puesto que no se trata tan sólo de su imagen. La escena no es ni una pantalla, ni un escaparate, ni una feria de diseño.

Quizá sería más apropiada la comparación con un museo, un museo vivo, histórico o contemporáneo. En los museos se pueden encontrar objetos que, de no ser por el aura que los rodea, carecerían completamente de valor expositivo. Así encontramos unos pedazos de barro en un museo arqueológico, unos trozos de piel en un museo etnográfico, el famoso secador de botellas de Marcel Duchamp en un museo de arte, etc. Con los *ready-mades*, Duchamp nos demuestra que todo cabe en el museo y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la diferencia entre un objeto dentro y fuera del museo: el objeto dentro del museo pierde su función, suponiendo que alguna vez la tuviera.

Son los objetos que formaron parte de un culto —religioso o pseudoreligioso— algunos de los más susceptibles a sufrir este fenómeno de la museificación. Trátándose de objetos que antes tenían un valor simbólico, la pérdida de función significa a la vez una pérdida espiritual. El museo es capaz de conferir una aureola a objetos que antes no la tenían, pero resulta imposible guardar dentro del museo el espíritu que un objeto tenía fuera de él. El museo guarda la materialidad del objeto junto con su aureola, no su función, ni práctica ni ritual. Recuerdo muy bien la sensación que me produjo el encontrar en un nicho de una iglesia de Roma tres cuadros de Caravaggio, evidentemente mal colocados e iluminados por un reflector que se encendía cuando alguien introducía cien liras en una caja de metal, pero todavía en su lugar y conservando su función.

La tendencia a museificar absolutamente todo es lo que llevó a Jean Baudrillard a decir:

*El museo ya no se limita a un espacio geométrico sino que, a partir de ahora, existe por todas partes como una dimensión de vida.*

También los teatros suelen presentar producciones que carecen de una función patente, y aunque se expongan ante el público como piezas valiosas, llenas de prestigio y rodeadas de todo el respeto de las instituciones, resultan inertes, incapaces de provocar eco alguno en la audiencia. Sin embargo, al contrario del museo, en el teatro esta

pérdida de la función no es inevitable. La silla que antes imaginábamos en la escena no tiene solamente la función de cualquier otra silla sino que es, además, símbolo de otras sillas fuera del teatro, alejadas en el espacio y en el tiempo. Es un símbolo que no solamente apela al espectador, sino que de él depende también el actor para interpretar su papel dentro de la obra. Basta con recordar la especial atención que suele prestar un actor a cada accesorio que utiliza en la escena, a cada detalle de su vestuario, para entender el carácter ritual del teatro. Muchas veces he visto cómo un actor no se fiaba de los responsables de guardar los accesorios y se los llevaba a casa. De esta manera vivía incluso fuera del teatro con estos objetos y podía estar seguro de que para la función estarían en perfecto estado. Esto y el simple hecho de que un actor en el teatro tenga que repetir treinta o sesenta veces lo mismo, antes, durante y después de una función, sitúa al teatro más cerca del rito que de cualquier otra cosa.

Está claro que el materialismo que vivimos actualmente no tiene mucho que ver con lo que Benjamin soñó. El derrumbamiento de los países del Este parece haber verificado que sus ilusiones eran vanas. Sin embargo, creo que merece ser recordado que Benjamin nunca pensó en la renuncia de los valores del aura, el rito y la tradición sin la profunda esperanza de verlos substituidos por valores nuevos, más allá de los de la imagen, la estética y las exigencias mercantiles. Lo que Benjamin no previó fue la sobresaturación causada por la reproductibilidad técnica y la correspondiente inflación de deseos inciertos, de necesidades inventadas y de miedos insondables. Así que, hay quien opina que al teatro ya no le queda más remedio que hibernar y esperar tiempos mejores —pero que, mientras tanto, hay que sostener el sistema del teatro subvencionado para evitar que caiga en las trampas de *Broadway*—. Aunque, también se puede pensar que una enfermedad suele incluir su propio remedio y que la profunda crisis en la que cayó el teatro por su propia incapacidad de adaptarse a este nuevo mundo, constituye a su vez la única raíz fuerte que posee y que consiste en su función ritual.

© Carsten Ahrenholz  
e-mail: [contact@carsten-ahrenholz.com](mailto:contact@carsten-ahrenholz.com)