

Mirada interna del autor: Desde la escenografía mental al escenario

Por Alberto Omar Walls

Quizá debamos recordar esa característica del contenido de la visión que ha acompañado al teatro a lo largo de su evolución y que tiene que ver mucho con la raíz propia de la palabra; teatro es «mirador» y, por extensión, el sitio donde el espectador asiste, viendo, al desarrollo de una ficcionalización dramática. Balcón, mirador, balaustrada o plano desde el que los seres que han sido observados interiormente y con anterioridad por

su creador, el escritor, antes de conocer la luz de un escenario, se exponen a la opinión pública para ser, junto con la visión del espectador -lo que es más arriesgado o comprometido- rechazados o aceptados. Puede que tenga mucho de exhibicionismo impúdico este arte talío, aunque uno siga aún creyendo también en el viejo valor sagrado y ritual de la comunión teatral en la que intervienen como necesarios todos los conocimientos y sensibilidades y profesiones que van desde el escritor al taquillero, pasando por el direc-

tor, dramaturgista, escenógrafo, actor, público, iluminador, músico, regidor, diseñador de vestuarios, peluquería, traspunte, etcétera, etcétera...

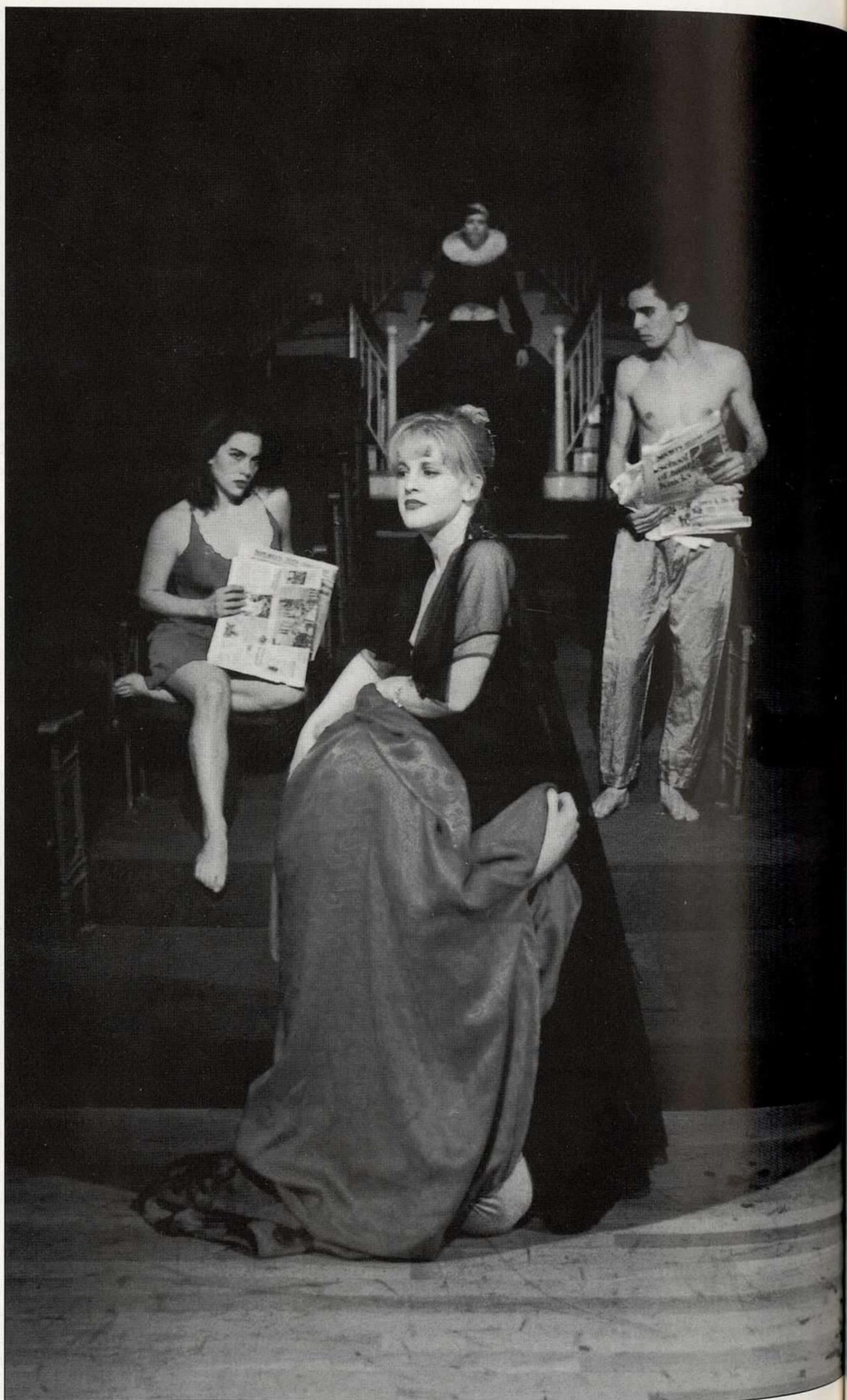
Creo que la *materia creativa* (esa palabra que no le gusta nada a mi amigo Edmundo Esedín del Ródano), es la misma en todo momento en que el escritor adopta la voluntad de transferir al papel

"L'amo de Son Magraner", de Pere Capellá.
Dirección: Adolfo Díez Ezquerro. Llebeig. (1994).
(Foto: Tiá Rotger).



unos conflictos humanos que se verán, una vez escritos, conformados en una tipología de signos lingüísticos. Es *la misma como materia creativa aún sin forma* pero, evidentemente, una vez que se sujete a las márgenes o cauce de unos códigos estructurales específicos esa masa será reconocida a través de su forma. Quiero decir que la materia de la que se sirve el escritor a la hora de confeccionar una pieza teatral, un poema una novela o una relato puede ser la misma para los distintos géneros. En la mente del creador bullen por querer *nacer a la vida* multitud de personajes anónimos y sus conflictos que se le agolpan trágicos, cómicos o impertinentes sobre todo durante las noches de insomnio queriéndolo confundir con fantasmales insinuaciones, para que los asuma, los ahije, trayéndolos a la vida...

Hay varios motivos que conducen, a través de la mano del autor, a una masa creativa en una dirección o en otra, acabando por ser texto dramático, poema o novela... Algunas de esas razones puede que sean tan simples que no siempre tendrán que tener relación en sí mismas con la propia materia. El que un escritor escoja la estructura dramática para expresarse, y al fin escriba teatro, depende a veces de elementos, no precisamente literarios, aunque nada despreciable, de los que la sociología nos informa a diario. Aunque no siempre sea así, razones que subyacen en la decisión que empuja al autor a escribir teatro quedan reducidas al marco de los aspectos extraliterarios: que el autor tiene acceso a una compañía, que algún director le ha pedido obra o, simplemente, porque ya es autor dramático con todas las consecuencias y no sabe volverse ya atrás. Puede que estas motivaciones sociales tan simplificadas lleguen a confluir en un mismo escritor o a barajarse a libertad en varios, pero lo cierto es que cuando se produce la última razón, cuando el autor se ve inmerso en la fórmula mágica del teatro, entonces, las más de las veces, ese escritor que se ha transformado en dramaturgo (es decir, creador de textos dramáticos) *ha comenzado a idear su materia con una voluntad de ser y voluntad de estilo y con una visión previa totalmente distintas* a la de un narrador o un poeta. Hemos de aceptar que la materia sea única, porque dará lo mismo que Fedra e Hipólito vivan en un escenario o en las páginas de un libro de poemas, ya que la materia que se expresa será, entre otras cosas, tanto la pasión amorosa incontrolada frente al equilibrio místico como, simplemente, el amor incestuoso. Y eso es tan noble mostrarlo en



"Titus Andronicus", de W. Shakespeare. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995). (Foto: Nathan Logus).

el mirador del teatro como en el de la poesía o la narración. Otra cuestión muy distinta será el que unos temas y personajes nos exijan, como escritor, la adopción de un género u otros.

De la misma manera que hay en literatura tanto un lector potencial que se puede actualizar en cualquier momento en cuanto una obra es tomada entre las manos y leída, así en teatro, si bien esos tipos de lectores también existen, las posibilidades y planteamientos se amplían complicándose sus interacciones. Si queremos simplificar reduciendo el recorrido del discurso, hemos de aceptar aquí que el lector genérico de teatro es distinto del lector o lectores especializados, entre los que se encuentran, a lo menos, y con mayor cualificación, el director, el dramaturgista y el crítico. Una pieza teatral, aunque se vale también del lector «no está esperando en las estanterías de una biblioteca» a que el lector perfecto la descubra a través de la lectura. Si acaso a «algún lector» esperara, sería al espectador-lector que sentado en el patio de butacas asistirá en su día a la ceremonia espectacular del teatro, pudiendo al fin realizar una lectura mental sobre otro tipo de escritura que no será ya, únicamente, la literaria aunque en un principio le hubiera servido de base y punto de arranque.

Tampoco serán los mismos el placer y la magia inusitadas que se desencadenan cuando, como espectador teatral, puedo ya asistir y ver a mi lado, o frente a mí, a dos seres vivos que responden en sus llamados del diálogo a los nombres de Hipólito y Fedra (por ejemplo), respirando, moviéndose milagrosamente en el espacio, expresando con sus cuerpos y palabras emociones e intereses tan opuestos.

Por tanto, es la presencia espacial, escenográfica, de los personajes en una situación conflictiva, actuando, pero situados cerca del espectador y en *el mismo tiempo presente en que ese espectador asiste* al desarrollo y oposición del drama entre personajes y dejándose seducir por la acción y trama, lo que razonablemente, define o sitúa al teatro frente a otro género.

No obstante, no debemos engañarnos, el teatro por muy espectacular que sea, hallará aún su base en el texto y hasta su iconografía escénica se codificará como enunciado o escritura, lo que lo encierra doblemente en la textualidad.

Yo quiero ver este asunto como escritor que además conoce algunos resortes teatrales, pero no deseo que se me escuche como un «profanador» de las esencias profundas del teatro por asegurar que si el teatro es ritual y sacro (que sí lo

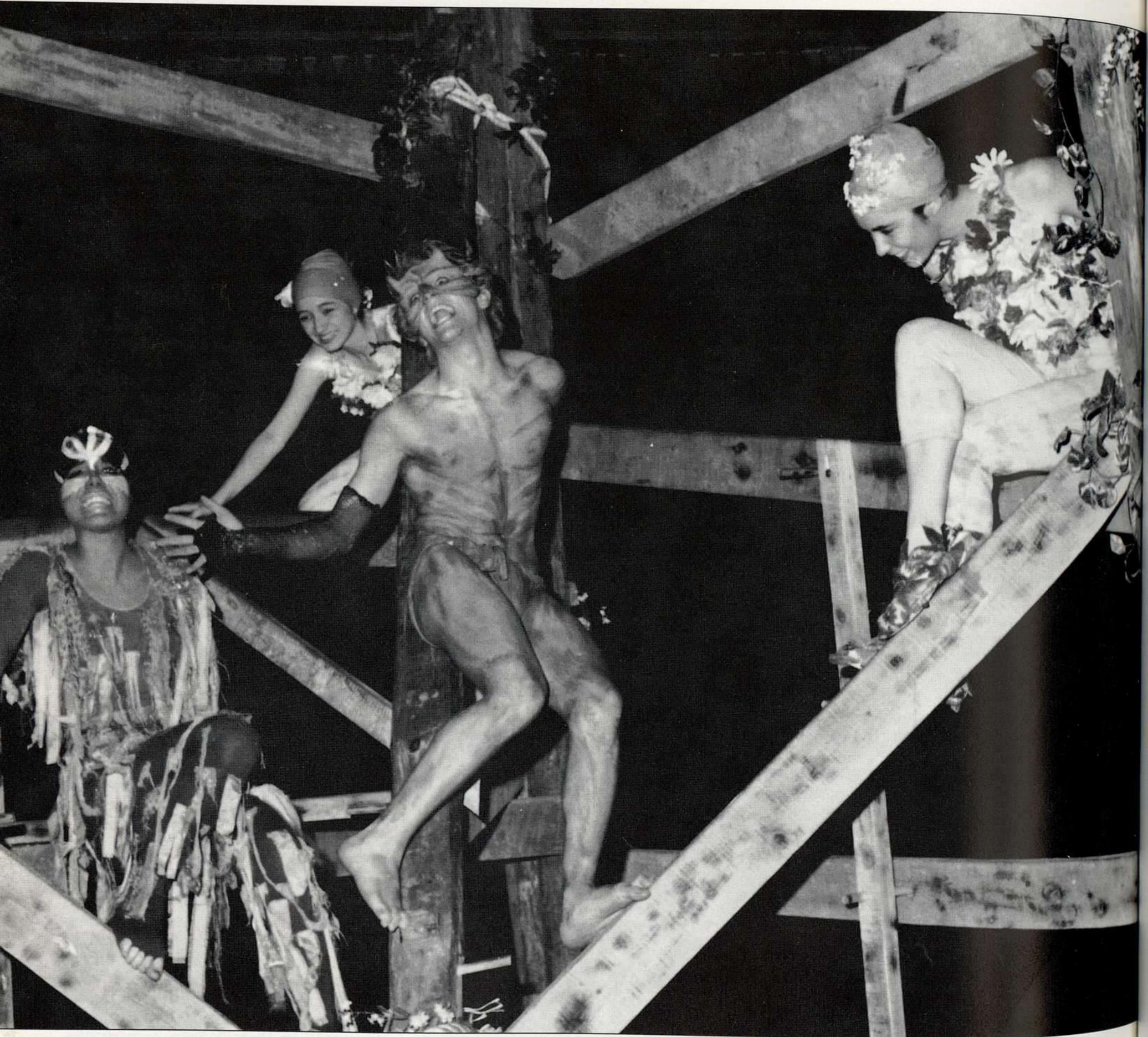
aseguro) no lo es el único, pues será también rito sagrado el producto honesto de otra creación artística (sea literaria, plástica o musical). Los comienzos de todas las artes, o creaciones humanas, contienen o gozan de la experiencia de haber usado los mismos valores: el simbólico, sacro y ritual. Sólo cuando estos elementos se desfuncionalizan, porque se alejan en el tiempo de sus vivenciadores, por desuso de religiones e ideologías frente a la realidad cambiante que motivara sus fundaciones, el arte se cobra una mayor dimensión estética y se vacía de apariencia folklórica, aunque subyagan sus códigos antropológicos agazapados en lo más profundo de su conformación. Otra cosa es, igualmente, la *supuesta encarnación* de los personajes por parte de los actores como actividad sagrada. Y advierto que digo «supuesta encarnación» porque existe la teoría generalizada de que el actor siempre *encarna* algo que no se sabe con exactitud qué cosa sea aunque en el texto dramático figura con un nombre de pila y el crítico o lector lo llamen personaje. Esa requerida y, por necesaria para lo ritual, tan buscada *encarnación* del personaje, que junto con la *comunió*n con el público mantendrían el carácter sagrado del teatro es lo que, al fin, confieren al texto fabricado por la mano del escritor ese carisma específico que se habrá de expresar, en el teatro, en *tiempo y espacio* tan diferentes a como se muestran en otras artes.

Digo esto porque cuanto sea reflexión sobre aspectos del teatro acabarán siempre dando una visión de ese gran monstruo que es la teatralidad. Cuando escribo como autor dramático me planteo *la acción* de personajes en la mente, actualizada en un *espacio escénico*, y si bien este espacio no deja de ser subjetivo, y esencialmente dramático, no obstante comporta una posición previa de plástica interna que condicionará la virtual adopción de seres que entrarán a formar parte del conflicto escénico. Pondré un ejemplo de lo que quiero decir sobre una materia creativa muy noble de nuestro teatro: aunque desconozco el proceso de creación interna muy personal, íntimo, por parte del autor de *La casa de Bernarda Alba*, está claro que el Federico García Lorca creador de teatro situó la acción en un espacio escénico mental, quizá tipificado históricamente como casa andaluza, pero más allá de esa apariencia real el alma interna que él le conferiría individualizaba la arquitectura (espacio concreto) como la casa-cárcel de Bernarda, como lo absoluto, rotundo y totalmente distinto, asfixiante y sin

posibilidad de reproducción posible, enemiga a ultranza del macho, la casa del dolor y la soltería, diferente de cualquiera otra casa de Andalucía, única y exclusivamente *la Casa de Bernarda Alba y sus hijas*. Obsérvese que esa concreción tan auténtica se generaliza, abstrayendo y proyectando su símbolo más allá de las márgenes de la anécdota del conflicto o drama. Hasta ese poder tan extremadamente demiúrgico alcanza la capacidad creativa del autor cuando posee la genialidad asentada en la cúspide de la imaginación, junto, al lado mismo a la de los dioses. Pero no todos los casos ni todos los textos dramáticos son tan poderosos ni están tan claros ni tan mágicamente connotados...

Un buen tema de indagación para una reflexión futura podrá ser el análisis sobre la adopción, por parte de un escritor concreto, de los personajes específicos dentro de sus piezas y sus comportamientos en medio de sus espacios imaginados, teniendo en cuenta la infinita pléyade posible de ellos. El Universo de la Imaginación y el Reino de lo Imaginado o la Creatividad están tan repletos de personajes de ficción que ni siquiera en el caso de que le fuera posible a cada individuo de hoy escribir su correspondiente obra teatral podríamos llegar a agotarlos, y ¡recuérdese que, poco más o menos, hay sobre la faz de la Tierra unos de 6.000 millones de personas!

Cada vez más nos alejamos (claro está, y para bien) de la figura del autor de teatro tipo *escritor universalista*, que cree poder expresar sus mundos de ficción indistintamente con el molde de cualquiera de los géneros que la literatura pone a su alcance sin, tarde o temprano, tener que pagar por ello. No cabe ya sólo escribir por escribir un «drama» sin tener en cuenta su posterior puesta en escena (¡si es que alguna vez llega!). Me planteo, mientras escribo y surgen los elementos dramáticos, la posterior *puesta en escena* lo que me obliga, desde el comienzo, a asignar a los personajes no únicamente una ficción en medio de una acción, sino, además, un espacio escénico donde los acontecimientos habrán de desarrollarse. Claro está, no obstante esto, seguirá viéndose como espacio de un texto dramático, como literatura, más que como teatralidad, hasta que otro escritor, el escénico, el autor escénico o director, adopte para sí la responsabilidad de expresar escénicamente cuál ha sido su lectura del texto y también cuál la *imagen/imágenes* seleccionadas para presentar, al fin, su propia visión privada ante su público en el «mirador genéricos» del escenario.



"Shakespearia", de Javier de Dios. Dirección: Adolfo Simón. Teatrar. (1995). (Foto: Pablo Giménez).

A nadie se le oculta hoy que desde la creación de la primera imagen dramática mental que se fragua en la mente y creatividad del autor hasta la definitiva, que surgirá junto con la puesta en escena, y que cada espectador por separado luego habrá de recodificar, hay tanta

distancia como desde el deseo de las

cosas hasta la plasmación real de ellas en el plano físico y su desenvolvimiento en la vida. Desde lo soñado a lo vivido, o no hay distancia alguna o toda la distancia que queramos. Como el caso de todo aquello que se experimenta, porque a veces sólo depende de saber de qué lado nos colocamos a la hora de soñar o de vi-

vir. Es muy difícil comprender esto si sólo nos situamos en la perspectiva ignorante o enajenada del espectador anónimo, pero si éste pudiera descubrir del director, de ese ser casi todopoderoso, su *punto de vista* y su *implicación* y *compromiso* con las cosas, y su *íntima cosmovisión*, tendría en su haber el pulso de los códi-

gos que lo acercarán, sin ser ya más espectador anónimo e inocente, a comprender la ideología de la mirada estética de cada autor escénico o director de la ceremonia teatral.

Ideología, según el María Moliner, es la «rama de las ciencias filosóficas que trata del origen y clasificación de las ideas». Si nos acercamos a la palabra idea, nos dice lo siguiente de su etimología: Del griego «eidon», hermano del latín «videre», que quiere decir VER. Y como definición, entre otros, nos expresa los siguientes significados: «Cualquier representación existente en la mente o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo. Representación de una cosa concreta en que consiste el conocimiento de esa cosa. Representación de un género de cosas obtenida por la abstracción de lo que es esencial en los individuos que la componen». Es evidente que una representación teatral de una pieza dramática implica el dejar ver o mostrar en la práctica una o varias ideas que el lector especial, el director de esa obra, extrae del texto e incorpora junto con las propias, siendo entonces la puesta en escena una visión ideologizada o clasificadora de esas ideas. Otra cosa es la ideología partidista, a veces panfletaria, en beneficio de un poder de la clase que sea o de una doctrina externa.

Se ha dicho aquí y, desde luego se viene diciendo desde hace tiempo, que un texto dramático no tiene valor escénico hasta que no es concebido, analizado y puesto en práctica como tal puesta en escena. Patrice Pavis lo resumía muy bien a la hora de hablar de ella y decía que se produce (cito) «cuando es asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, incluso el texto, y organiza sus interacciones, de manera que la representación no es un subproducto del texto sino el fundamento del sentido teatral».

Para mí, el público es el gran provocador que todo lo mira aunque no lo codifique todo. Un mirador tiene visión, el público es observador porque tiene imágenes que mirar que le ha preparado previamente un «ojo divino» que «todo lo ve y controla», me refiero a ese ojo intelectual y plástico del director. Pero el director, los actores, el dramaturgo, etc., todos los elementos que intervienen en una actuación teatral, cada uno por separado tienen también una visión propia de la idea y de las características del público. Digo que el público puede ser, y de hecho lo es, una imagen, un código, un signo más de la fiesta y el enunciado teatral.

Solo el teatro comienza a proyectar sus significados cuando está puesto en pie, o al menos no lo es aún completo hasta que no se produce su transformación en un espacio tridimensional, volumétrico, provocador de todos los sentidos del espectador, incluido, claro está, los imaginativo e intuitivo (los que llamo sexto y séptimo sentidos).

No se me oculta que el espacio escénico habrá de ser una creación directa o indirecta del director, pero todos los espacios posibles están implícitos (u ocultos), desde el principio en el texto dramático. Como con los colores en el cuadro que son sacados del único y auténtico color, el blanco, el espacio escénico que se comporta y expresa dentro y junto a la escenografía de una pieza específica, se muestra porque sale a la luz desde un texto previo que contiene en su razón de ser la *plástica del movimiento de unos seres en el espacio*.

Respecto del trabajo escenográfico, hasta no hace mucho aún en nuestro país se producía la aceptación e inclusión en las fichas técnicas sólo con términos tales como decoración, decorado, decorador, con los valores generales, según el diccionario, de «conjunto de lienzos pintados con que se figura el lugar de la escena en una representación teatral». Por curiosidad, y he hecho un seguimiento de algunos programas de determinadas representaciones para observar las fechas aproximadas de la incorporación de la palabra escenografía con el rasgo de *ciencia creativa y trabajo sobre el espacio escénico* y no solo como una realización de decorados pintados.

En 1962, el estreno de *El concierto de San Ovidio* de Antonio Buero Vallejo, se escribe «decorados y figurines: Manuel Mampaso». En *Historia del zoo* de Edward Albee, con dirección y traducción de William Layton aparecen apenas los términos «elementos decorativos de Vicente Criado». En la temporada oficial del Teatro Español de 1970-71 y en el posible lugar dedicado hoy día a la escenografía, vemos en varios montajes (por ejemplo puestas en escena que no tendrían nada que ver con la anteriormente citada, por sus complicaciones, claro está, como las obras *Medea* de Séneca, *Romance de lobos* de Valle-Inclán, o *El círculo de tiza caucasiense*, de B.Brecht, p.e.) lo siguiente: escenarios y figurines: Manuel Mampaso; decorados y su realización: Mariano Eloirza y Manuel López; bocetos de decorados y figurines: Francisco Nieva; ayudante de escenografía: Elisa Ruiz; bocetos de los decorados: Sigfrido Burmann; realización de decora-

dos: Manuel López. En 1974, en *Farsa y licencia de la reina Castiza* de Valle-Inclán, por el Teatro Universitario de Murcia, con puesta en escena de César Oliva, se escribe «equipo escenográfico» refiriéndose al trabajo de José M^a Párraga y Juan Antonio Molina.

También en 1974 en el montaje de *Comedias bárbaras* por el Theater Stadt Schauspielhaus de Frankfurt, se lee «escenógrafos: Augusto Fernández y Klaus Gelhaar». Sin embargo, el mismo año, la Compañía Lope de Vega pone en escena *Tirano Banderas* y simple y llanamente escribe «decorados: Viuda de López y Muñoz». Pero dos años después, la misma compañía, bajo la dirección de José Tamayo, para el montaje de *Los cuernos de Don Friolera* utiliza ya la palabra exacta de «escenografía» para especificar el trabajo que realiza Mari Pepa Estrada. En 1976, la Compañía Nuria Espert, bajo la dirección de Víctor García, pone en escena *Divinas palabras* y usa un término muy afrancesado para nosotros en aquella época pero que, desde luego, aclara mucho cuál es el contenido del trabajo interno de una escenografía y dice «espacio escénico: Enrique Alarcón y Víctor García». A partir de este año vemos cómo en nuestro país los términos escenografía y diseño de escenografía se unen a palabras tales como figurines, vestuario, máscaras, diseño de atrezzo, etc. En 1984, la revista *El Público* edita un suplemento llamado *Cartelera de todo el teatro español*, donde están censados casi unos 400 grupos y compañías y en casi todos ellos aparecen, incorporadas ya con absoluto pleno derecho profesional en su sentido responsable, junto a un trabajo de puesta en escena, las palabras *escenografía* o *escenógrafo*. Estos ejemplos sólo son mirados como botones de muestra pero no como valor completo, ya que indudablemente el trabajo escenográfico se venía realizando aunque la palabra escenografía y espacio escenográfico no se hubiesen extendido del todo para formar parte de la estructura de conocimiento del cuerpo general de las distintas especialidades que confluyen en el hacer teatral. Pero, eso sí es cierto, no se había normativizado su uso propiciando una especialidad y trabajo dentro de la puesta en escena.

La mirada interna del autor, para que sea auténtica, ha de estar limpia y contener parte del alma que anima a los seres de ficción en el espacio de donde proceden. Todo escenario teatral tiene un Alma, otros lo llaman duende, energía, un «qué se yo», el olor o la magia...