

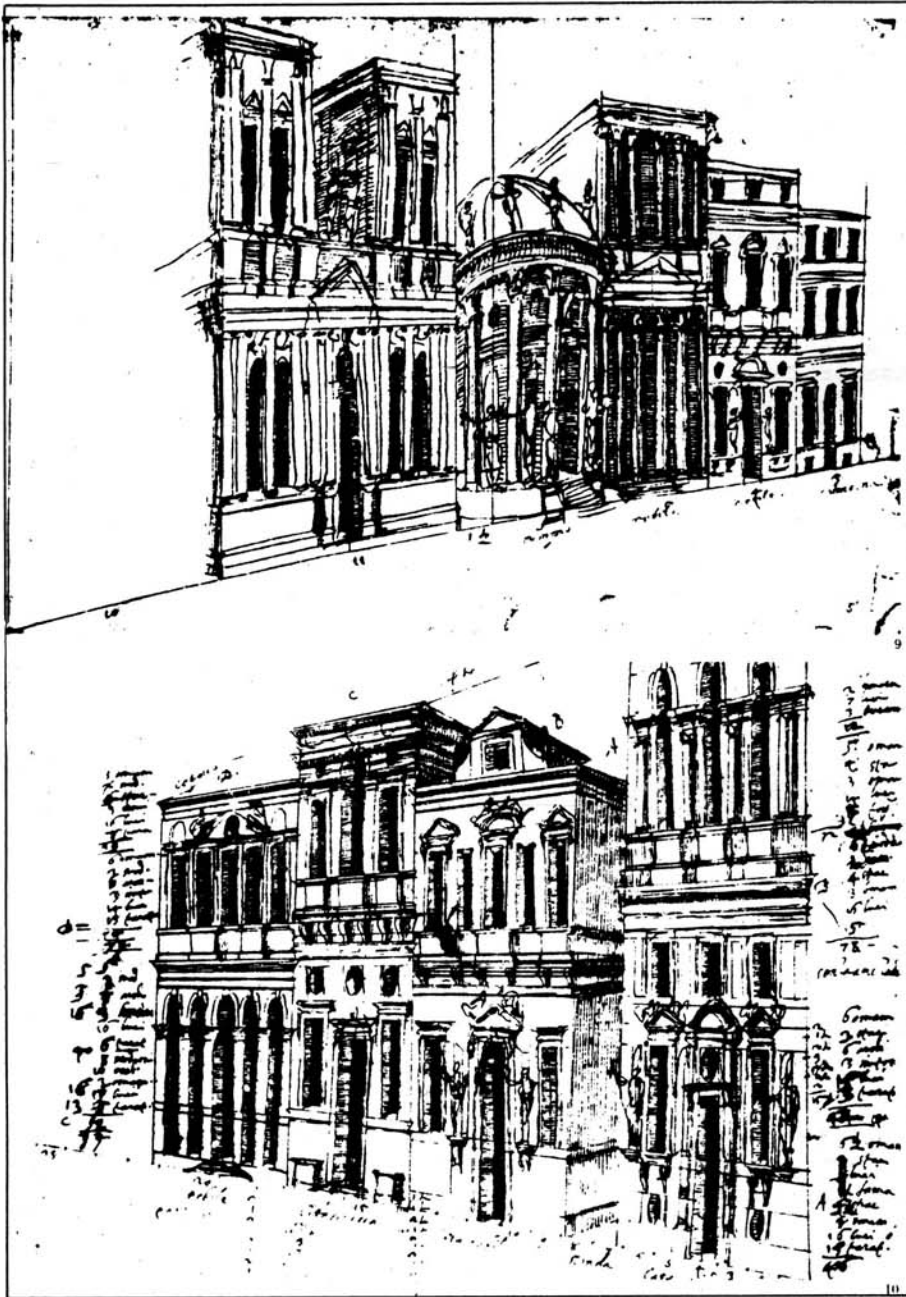
La apariencia al desnudo

Luis Burillo Lafarga

- CARTABON: -...Y aún queda otra dificultad:
hemos menester una pared enmedio del salón,
porque Píramo y Tisbe,
según dice la historia,
se hablaban a través de las grietas
de un muro.
- BERBIQUI: -Nunca podréis empujar un muro
hasta el centro del escenario.
¿Qué decís vos, Lanzadera?
- LANZADERA: -Pues fuerza será que alguien represente
el Muro.
Bastará que lleve encima algunos emplastes
de yeso, arcilla o cal
para figurar una pared,
y que ponga los dedos abiertos así,
para que, a través de los intersticios,
Píramo y Tisbe se hablen en voz baja.
- (...)
- EL MURO: -En este mismo intermedio acontece
que yo, Hocico de nombre,
represento un muro.
Y un muro quisiera que os imaginárais,
cuya pared tiene una grieta o agujero
por entre la cual los amantes Píramo y Tisbe
charlan a menudo muy secretamente.
- Esta cal, esta argamasa y piedras representan
que soy el propio muro;
tal es la verdad;
y por estas aberturas, a derecha e izquierda,
cuchichean los amantes temerosos.

Con estas palabras, en medio de la fascinación general y de la más absoluta complicidad, un muro se dirige al público. Estamos a finales del siglo XVI, en el teatro de la corte isabelina, cuando los actores todavía se veían obligados a encarnar los objetos más imprescindibles para el desarrollo argumental, o a describir oralmente, mediante alusiones súmamente metafóricas, el lugar en el que la escena acontecía. A pesar de que ya han desaparecido los tradicionales coros, la definición del lugar del drama descansa todavía en las palabras, y es el propio texto que transmite las imágenes espaciales o ambientales precisas. A veces, bastará un simple rótulo para situar al público en el lugar deseado: "El Castillo de Macbeth". Sin embargo, si volvemos la vista sobre los acontecimientos artísticos que, casi al mismo tiempo, se habían producido en el mundo teatral de las ciudades más importantes de la Italia renacentista, observamos profundas transformaciones en estas cuestiones. En esos pequeños y ya incipientemente poderosos estados (la Florencia de los Medici, la Lombardía o la propia Corte Papal), el mundo de lo formal-visual adquiere una gran importancia en todos sus ámbitos tradicionales de aplicación pero, también, comienza a introducirse insólitamente en nuevos terrenos. Uno de los más importantes será el escenario teatral. Las descripciones orales que en Shakespeare explicitaban el "en donde" sucedían los hechos del drama, comienzan ya a ser sustituidas paulatinamente por descripciones estrictamente figurativas, como son los fondos (calles, plazas, palacios, etc) pintados o modelados, que obligan al propio texto teatral a irse desprendiendo de cualquier descripción metafórica ambiental. El público, por tanto, ya no podrá, de ahora en adelante, entregarse a la actividad de imaginar los lugares del drama: estos le

aparecerán ya previamente "imaginados". Y va ser precisamente el arquitecto, cuya nueva figura se está gestando no por casualidad en esos mismos momentos, el encargado desde un principio de realizar semejante tarea reductiva.



V. SCAMOZZI, dibujos para las calles en la escena del Teatro Olimpico, c.1585

Pero es que, además y significativamente, también desde el primer momento será el arquitecto el llamado a configurar la imagen de la nueva ciudad renacentista. La calle y la escena, como vemos en los tratados de la época, se proyectarán simultáneamente, sin solución de continuidad, constituyendo ambas el marco para una nueva "teatralidad": aquella que, como máquina tenaz, se oponga al mundo de la naturalidad gótica en todos sus aspectos. Parece como si el nuevo y cada vez más artificioso sistema económico necesitase un marco cada vez más "artificial", apoyado en un discurso formalizado y unitario, impenetrable e incontaminado. En estos episodios, que, paradójicamente, se han querido señalar como el principio del "humanismo", y bajo estos auspicios, nace el papel del nuevo arquitecto.

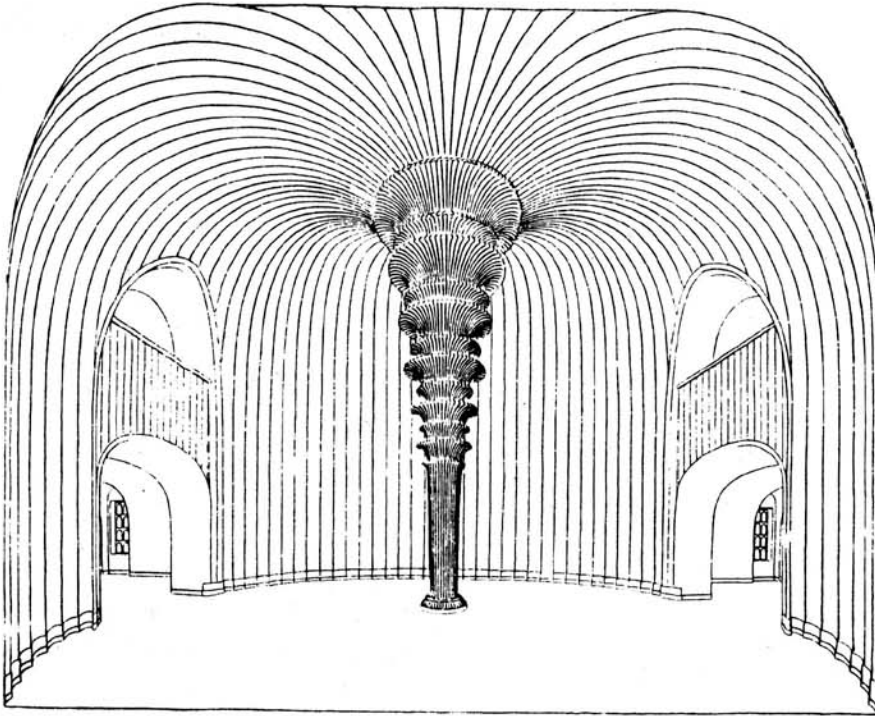
II

Ya desde principios del siglo XX la escena y la arquitectura sufren idénticas convulsiones. En ambas formas artísticas detectamos, por ejemplo, la tardía influencia idealista empeñada en querer aproximar el sujeto al objeto

(que da origen al, por entonces, extendido mito de pretender acercar el espectador al espectáculo), aunque la traducción más clara de esta identidad estaría en las auténticas "transubstanciaciones" provocadas entre una y otra, como ocurre por ejemplo en el Grosses Schauspielhaus de Berlín, que construye Hans Poelzig. Con su inauguración, en 1919, se produce un acontecimiento simultáneamente arquitectónico y teatral: por un lado, el edificio del teatro es, ya en sí mismo, un gran escenario (imaginemos, por un momento, el asombro de los espectadores al pasear en el vestíbulo alrededor de la gigantesca palmera de escayola y luz); por otro, por primera vez en la historia escénica, tenemos noticia de que el escenario invade mediante plataformas móviles gran parte del patio de butacas.

Idénticas transubstanciaciones sugieren las escenografías de un Appia o un Craig. La pregunta sigue siendo: ¿pertenecen al mundo del "espacio imaginado", escénico o arquitectónico?.

Su evidente y descarnada voluntad realista (la supresión de toda bambalina ilusionística, la atmósfera que ilumina de un modo casi real los escasos elementos empleados, las constantes alusiones constructivas mediante estereotómicos despieces) nos hace pensar que tales plataformas, escalinatas y propíleos están más concebidos como si estuvieran destinados, en un hipotético futuro, a alojar o servir de foro a una gran multitud, que para una



H. POELZIG, vestibulo de la Grosses Schauspielhaus, Berlín 1919

representación de cualquier ópera. En definitiva, estas simplificaciones son el fruto de una síntesis formal que resultará idéntica a la que más tarde elaborará el arquitecto italiano G. Terragni en sus dibujos para el Danteum en Roma.

Podemos pensar, no obstante, que estos ejemplos que acabamos de referir son casos realmente límite. Ciertamente, el Danteum de Terragni, por ejemplo, responde al encargo de construir un simple pabellón que sirviera de escenario a la multitud que lo visitara. Sin embargo, en su condición de situación límite nos ayudan a formular más claramente los rasgos comunes a la arquitectura y a la escenografía. Rasgos comunes que, a partir de entonces, se indentificarán ya definitivamente hasta alcanzar el rostro -¿o la máscara?- común, tal como lo muestran las realizaciones, e incluso los textos, más actuales.

III (Ultimo Acto)

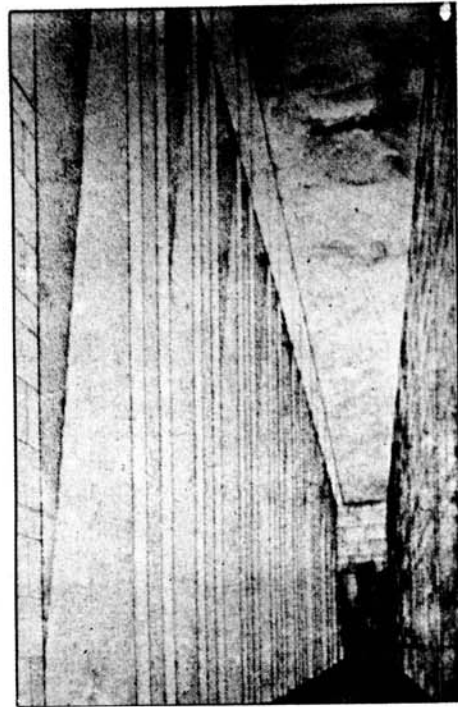
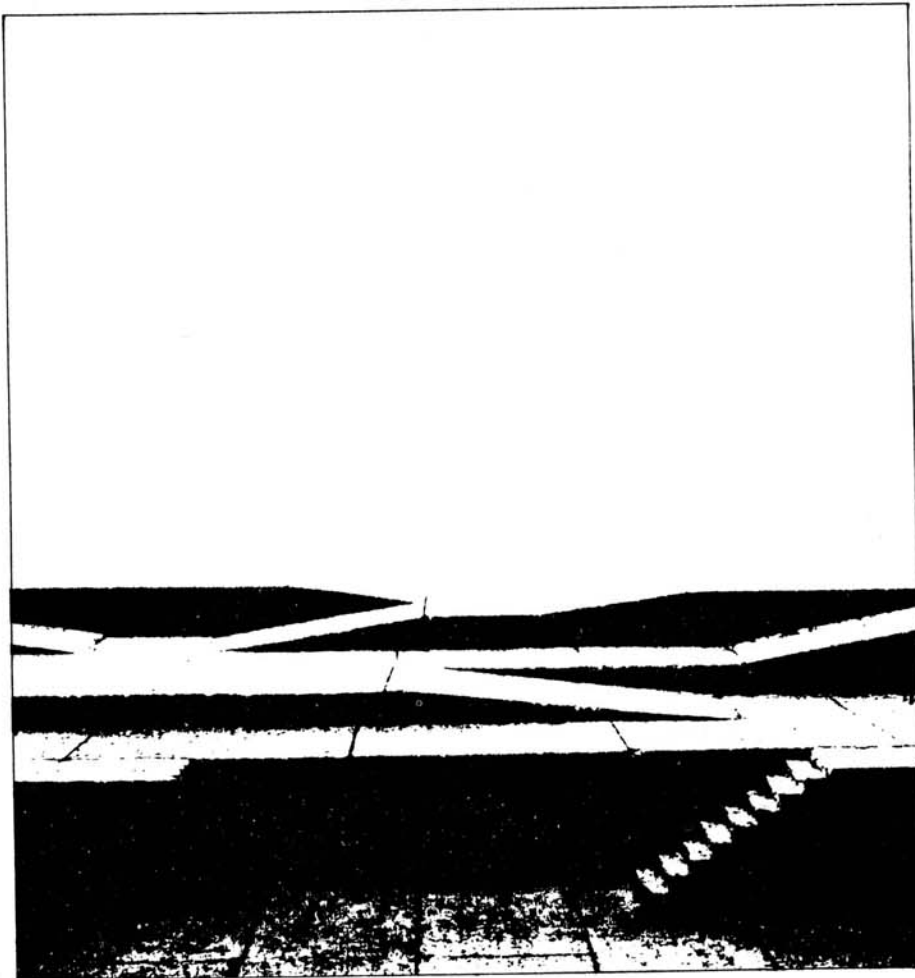
"El contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores, siguió casi intacto. El Teatro Epico parte del intento de modificarlo radicalmente.

Su escena ya no le representa al público "las tablas que significan el mundo" (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición adecuadamente situado. Su público ya no significa para la escena una masa de personas con las que ensayar el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias debe satisfacer."

Al describirnos Walter Benjamin el teatro épico de Bertolt Brecht, nos muestra los rasgos generales de la nueva relación espectador-espectáculo que vendrá a contraponerse a todo comportamiento teatral anterior. Frente a falsos acercamientos, Brecht preconiza el escenario como un simple "lugar de exposición" de un nuevo material fragmentario y silencioso, que renuncia a toda persuasión hipnótica. Todo material que pretenda modificar la práctica artística y no perpetuarla se ofrecerá a partir de ahora a través de un texto fragmentario y descompuesto en un repertorio de gestos elementales: "frente a las manifestaciones y afirmaciones engañosas, el carácter múltiple e impenetrable de las acciones gestuales".

Brecht también nos servirá, pues, para explicar muchos de los episodios de la historia de la arquitectura. O, por otro camino, si recorremos de la mano de otro lúcido personaje -Mies van der Rohe- su obra completa, descubriremos idéntica fragmentación, la misma reducción -sobre todo en sus últimas elaboraciones- a los más elementales gestos (dramáticamente escénicos). El dramaturgo y el escenógrafo parecen hablarnos en un mismo idioma.

Hoy ya estamos en disposición de establecer una trayectoria que llevaría desde las elaboraciones del taller de la Bauhaus (donde máscaras y objetos constituían el material básico) o las escenografías de la vanguardia soviética (con sus escenarios poblados de artefactos), hasta un proyecto de arquitectura o una representación de teatro actuales. Si yuxtaponemos las experiencias de la Bauhaus o las escenografías soviéticas con los dibujos de -por ejemplo- Aldo Rossi -donde cafeteras y demás objetos pueblan el espacio- o con los últimos proyectos de Peter Eiseman -gigantescos objetos en sí mismos-, veremos cómo están impregnados de una misma vocación: refugiarse en el mundo silencioso de los objetos.



G.TERRAGNI, Danteum, 1939

Actualmente esta tendencia a refugiarse en el silencio es casi general entre los profesionales más lúcidos. Se vive de la nostalgia de tiempos lejanos como, por ejemplo, el de los antiguos griegos, para quienes un templo era tan callado como una simple ánfora: ningún extraño valor de significado le venía añadido. Mientras tanto, para los viejos oficiantes del mundo de las apariencias y la persuasión parece haber llegado al acto final. Vivimos aquel acto que Samuel Beckett, ya hace casi más de veinte años, definió como el "Acto sin Palabras": una botella y una rama de árbol evolucionan por el escenario, mientras el protagonista, en silencio, se limita a mirarse absorto las manos.

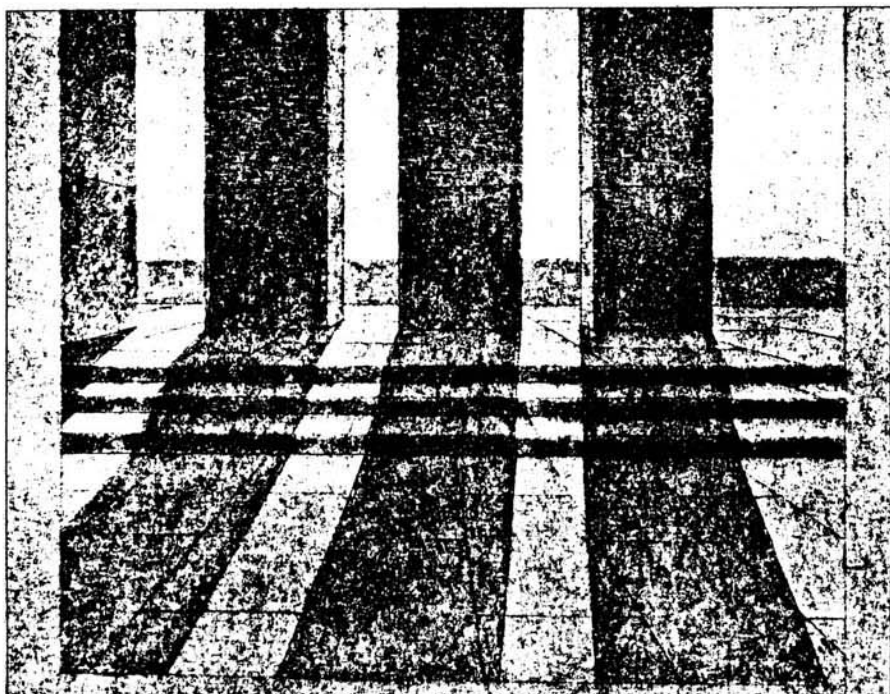
"La botella desciende más, se balancea a la altura de su cara. No se mueve. La botella asciende y desaparece en el telar.

La rama del árbol se yergue de nuevo, las palmas vuelven a abrirse, y la sombra reaparece.

Silbato desde lo alto. No se mueve. El árbol asciende y desaparece en el telar. Se mira las manos. TELON".



Luis Burillo Lafarga.



Adolphe APPIA, Espacio rítmico,
Las tres pilastras, 1909

