

“Del espacio dramático al espacio escénico”. Algunas reflexiones sobre el espacio en el teatro.

Autor: Dr. Pablo Moro.

Resumen: *En los estudios teatrales suele utilizarse la noción de espacio con muchos adjetivos (dramático, teatral, escénico) y frecuentemente se confunden las nociones a las que denota. Por otro lado, la noción espacial ha variado notablemente a lo largo del último siglo. Al igual que la noción tiempo, más presente en las obras de críticos y pensadores, el concepto espacial hoy en día remite a una noción diferente de la que la tradición griega fue imponiendo. Sin embargo, la reflexión sobre el espacio no ha dado tantos frutos como la reflexión sobre el tiempo y su incidencia en la literatura, en general, y dramática, en particular. Si el teatro es el arte del espacio y a un concepto espacial remite su mismo nombre, consideramos que es necesario plantear un acercamiento al espacio desde una mirada teórica y crítica. Estas páginas pretenden ser un punto de partida para esa mirada globalizadora.*

Palabras clave: *Espacio dramático – Espacio escénico – Puesta en escena – Transposición – Teoría de los polisistemas*

Abstract: *The theatrical studies often used the notion of space with many adjectives (dramatic, theatrical, stage) and they confused the notions that it denotes frequently. On the other hand, the spatial notion has varied considerably throughout the last century. As well as the notion time, more present in the works of critics and thinkers, the spatial concept refers nowadays to a notion that is different from the Greek tradition was imposed. However, the reflection on the space has not produced as many results as the reflection on time, and its incidence in the literature, in general, and dramatic, in particular. If the theater is the art of space and a spatial concept forwards his name, we consider that it is necessary to consider an approach to space from a theoretical and critical look. These pages are intended to be a starting point for this global look.*

Key words: *Dramatic space – Stage space – Staging – Transposition – Polysystem Theory*

“El teatro es espacio”. Con esta afirmación tan contundente inicia Anne Ubersfeld el capítulo dedicado al espacio en su *Escuela del espectador* (1996) y si atendemos al mismo nombre del arte que nos ocupa, teatro (??????), lugar desde el que se mira, acordaremos que lo espacial forma parte esencial del mismo desde sus orígenes. Sin embargo, el concepto “espacio”, que forma parte del lenguaje común y cotidiano, no deja de presentar una amplitud tal que lo convierte en ambiguo y confuso en la medida en que se utiliza para referirse a conceptos muy diferentes. Así pues, es frecuente el uso indistinto de espacio escénico, espacio dramático, espacio teatral o espacio escenográfico. No es este lugar para discernir a qué

nos referimos con cada uno de estos conceptos, baste seguir la puntualización que la misma Ubersfeld hace en el estudio anteriormente citado desde un marco de análisis conformado en la semiótica pero que no deja de ser útil para acordar a qué nos referimos en cada caso.

La investigadora francesa define espacio escénico como “el lugar ocupado por los comediantes” (Ubersfeld, 1996:65) que se diferencia del espacio teatral, ya que este último contiene el espacio ocupado por los actores y el ocupado por el público, y del espacio escenográfico porque incorpora al espacio escénico la mirada del espectador. El espacio dramático, finalmente, será el que “designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación” (66). En conclusión, el espacio dramático es el espacio de lo literario, un universo de palabras que puede llegar o no a convertirse en espacio escénico.

Así pues, una primera consideración sobre el espacio en el teatro nos lleva a la diferenciación entre el espacio de lo literario y el espacio de lo escénico. No solamente como centros de interés distintos, sino como sistemas de representación diferentes. La representación del espacio en la literatura, construida a través de palabras, va a ser necesariamente diferente a la representación escénica que contiene componentes visuales, auditivos, olfativos... El espacio en la literatura ha ido variando a lo largo del tiempo en la medida en que el abordaje de la representación se ha modificado históricamente. La noción de mimesis, en un contexto platónico, como imitación de las ideas fue mutando hacia un concepto más “terrenal”, si se nos permite el adjetivo. Para Aristóteles lo mimético ya alcanzaba lo moral y lo concreto y a partir del Pseudo-Longino, en su estudio *Sobre lo sublime*, la mimesis se va a ir desplazando hacia los modelos literarios, como un procedimiento endogámico que tiene sentido solamente dentro del mismo sistema. No será hasta el Romanticismo que el concepto imitación empezará a cargarse de connotaciones peyorativas frente a la originalidad como valor estético. Pero será también en el Romanticismo cuando se replantee un acercamiento a lo natural desde una mirada nueva. El apunte “del natural” será posible, la naturaleza tendrá valor por sí misma y la literatura la “representará” desde su contemplación y no desde su construcción intelectual. Ese período culminará con un proceso en el que el espacio euclídeo clásico será puesto en entredicho y posibilitará la aparición de una nueva metafísica (Bergson, 2006). Bergson abre la puerta para una nueva concepción del tiempo, pero también del espacio, junto con corrientes filosóficas en las que predominaba lo fenomenológico o lo ideológico como proyección del sujeto sobre lo que lo rodea. A partir de las primeras décadas del siglo pasado empezaremos a vislumbrar una nueva manera de representar los espacios, los cuales han abandonado su condición de parergon para convertirse, en algunos casos, en el protagonista de la situación.

De la misma manera, en la puesta en escena del momento empezarán a aparecer las primeras voces sobre la necesidad de incorporar al espectáculo una escenografía que no sea solamente una ilustración de lo que sucede en la situación dramática, sino que tenga un valor propio y complementario con el resto de los

elementos significativos del teatro. Ya a finales del siglo XIX encontramos voces que llaman la atención sobre la independencia de la escena respecto al texto literario. No queremos hacer un recorrido exhaustivo sobre el tema pero recordemos los aportes de Adolph Appia o Gordon Craig, a quienes podríamos considerar los padres de la puesta en escena moderna. Otros autores europeos como Brecht o Beckett plantean en sus propuestas dramáticas espacios que se alejan del paradigma realista y que han influido desde entonces a dramaturgos y directores. En nuestro país, sin embargo, no será hasta los años 60 que empezaremos a ver de forma evidente una renovación en el planteamiento del espacio dramático que se va a concretar también en nuevas experiencias en el espacio escénico y escenográfico. A partir de la recepción de modelos europeos y la aparición de prácticas experimentales, la escena argentina va a sufrir una transformación que se va a ir haciendo cada vez más particular a medida que nos acercamos a nuestros días.

Sin embargo, no es nuestra intención centrarnos en un análisis histórico, al menos no solamente, sino que lo que pretendemos con estas páginas es un acercamiento a cómo podríamos plantearnos de manera teórica algunos aspectos relacionados con la puesta en escena y con la representación del espacio en el teatro. Para ello recurriremos a conceptos y marcos teóricos de otras áreas pero que consideramos que pueden aportar una nueva mirada sobre el tema que nos ocupa.

Hasta ahora nos hemos centrado en las dos direcciones que podría tomar un estudio sobre el espacio en el teatro: el estudio del espacio dramático o el estudio del espacio escénico. No obstante, quedaría una tercera posición, no menos interesante y es la que ocupa el pasaje de una a otra, la transformación de uno en otro si nos centramos en puestas en escena con dramaturgia de autor. La brecha que separa ambos espacios es el terreno que ocupan los directores y escenógrafos, es el lugar de la puesta en escena, y como todo terreno intermedio suele estar plagado de indefiniciones o de reduccionismos (si pensamos en un nivel teórico). Abunda la bibliografía en la que los directores explican sus procesos creativos a veces, incluso, con la incorporación de cuadernos de dirección, entrevistas a los diferentes agentes del espectáculo y reflexiones dramáticas sobre el texto representado, pero pocas veces podemos observar el abordaje de la puesta en escena desde una óptica teórica que intente armar corpus conceptuales generales o, simplemente, aclarar una terminología.

En función de este interés general nos planteamos el proceso del espacio dramático al espacio escénico, de la puesta en escena, como una *versión* (o *perversión*) del texto teatral. En paralelo a las teorías literarias el acercamiento a este proceso tiene que ver con la situación de enunciación, con lo receptivo y con el valor pragmático que interviene en su construcción. Además reconocemos la independencia entre el texto primero y el texto segundo o resultante a partir del primero. Por otro lado, como en cualquier estudio comparativo en el que se tengan al menos dos elementos de comparación es prácticamente inevitable primar uno de los dos: el elemento de partida o el elemento de llegada. En este sentido, los estudios y la práctica escénica a lo largo del tiempo se ha manejado en un vaivén entre períodos

textocentristas o escenocentristas (Pavis, 2000) según lo que se primaba en el análisis o en el trabajo creativo de la puesta en escena. En los períodos textocentristas los directores se mantienen apegados al texto literario y cualquier desvío de la con propuesta del dramaturgo se considera degeneración innecesaria. No así en los períodos escenocentristas, en los que el director se enfrenta al texto literario y aporta su “versión” en la que centra el significado del espectáculo en lo que puede aportar a un momento particular de enunciación y, por consiguiente, en el público como receptor de una cultura particular. Consideramos que la puesta en escena es el resultado de un proceso de negociación del director con la situación de enunciación en la que se inserta su texto y para el cual va a poner en funcionamiento diferentes estrategias comunicativas. Por consiguiente, el uso de la palabra “versión” es más que consciente en tanto que centramos el análisis teórico de la puesta en escena en el ámbito de los estudios sobre traducción (en la medida que pasamos de un código a otro) y en la teoría de los polisistemas en tanto que enfrentamos un binomio en el que se combinan sistemas diferentes. Este marco teórico se ha utilizado frecuentemente para los estudios de adaptación cinematográfica (Even-Zohar, 1999; Toury, 1999; Catrysse, 1992; Helman, 1996). En todos estos casos, los investigadores consideran la adaptación como una forma de traducción, pero consideramos que puede ser perfectamente aplicable a la puesta en escena en cuanto supone una transposición de códigos lingüísticos a códigos audiovisuales y, consecuentemente, deberemos transitar el recorrido que va del espacio literario al espacio de la representación como unidades artísticas independientes entre las que se establece un diálogo, generalmente asimétrico, del segundo respecto al primero.

Anteriormente citábamos la diferente actitud de los directores de escena en los períodos textocentristas o escenocentristas. Si los primeros son meros ilustradores del espacio dramático, los segundos van a plantear una relación no sólo del binomio texto-escena, sino que van a incorporar un tercer elemento, el público como integrante de una cultura particular. Podríamos decir, siguiendo el correlato con los estudios sobre traducción que, en estos casos, prima la traducción del sentido sobre la traducción literal. La traducción, por tanto, no nos va a informar sobre el texto y la cultura fuente, sino que nos aportará informaciones sobre la cultura meta, en tanto que toda traducción, especialmente la teatral, en cuanto prima el sentido sobre la palabra ha de hacer forzosamente una actualización del texto en función del receptor/lector de la cultura meta. El director, al igual que el traductor, incorpora en su recodificación sónica todo aquello que considera que ha de ser de actualidad para el público receptor. Dota a su puesta en escena de una “noción de contemporaneidad” (Hormigón, 1991:157) que va más allá de lo que sería la recepción única e intransferible de cada uno de los receptores en un espacio-tiempo presente, sino que es un direccionamiento consciente del autor de la puesta en escena de una lectura particular del texto dramático. Si a este proceso de recodificación le agregamos el hecho de que la puesta en escena remite a un sistema de consumo cultural, tendremos que agregar un tercer elemento en cuestión en el estudio: el proceso por el que el texto primero (texto dramático) se convierte en el texto segundo (puesta en escena); la adecuación del texto segundo en la cultura meta y los condicionantes de la actividad económica sometida a una serie de reglas y convenciones. En conclusión, el estudio de una puesta en escena nos va a

informar no solamente de la relación dialéctica que establece con respecto al texto en el que está basada, sino también de la situación de enunciación en la que se va a producir, es decir, no nos va a hablar tanto del texto original como del sistema en el que va a ser presentada, el público que la va a presenciar y los componentes heterónomos que conforman el sistema teatral del momento.

Por tanto, los períodos escenocentristas se nos presentan como los más estimulantes para un estudio que analice el paso del espacio dramático al espacio escénico y más enriquecedor será si el espacio dramático propuesto contiene ya una conformación espacial que supere los paradigmas del realismo y se adentre en recursos metafóricos o simbólicos. Sin embargo, no dejamos de considerar que cualquier período puede ser considerado según estos criterios ya que en toda puesta en escena se produce un traspaso de códigos lingüísticos a códigos visuales y auditivos por tanto está atravesada por la adecuación a un nuevo sistema receptivo.

En conclusión, un estudio sobre el espacio en el teatro deberá abarcar varios aspectos: por un lado el estudio de la representación del espacio en el espacio dramático, cómo la literatura dramática representa el espacio en el que se sitúa la acción. Por otro, el proceso de transformación del espacio dramático en espacio escénico, cómo se codifica ese espacio dramático en una puesta en escena, cómo se pasa de un sistema literario a un sistema escénico sometido a sus reglas autónomas y heterónimas y atravesado por los condicionantes de una actividad inserta en procesos de consumo cultural, lo cual va a posibilitar una vastísima variedad de concreciones, las cuales nos dan una información valiosa sobre los receptores y sobre su universo simbólico.

Bibliografía

- Bachelard, G. (1998) *La poetica del espacio*, Madrid: F.C.E.
- Bergson, H. (2006) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus.
- Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*, Barcelona/Buenos Aires/Mexico: Paidós.
- Genette, G. (1970) “Espacio y lenguaje”, en: *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop; 113-121.
- Cattrysse, P. (1992): “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”. *Target* 4, 53-70.
- Even-Zohar, I. (1990) “Polysystem Theory” en *Poetics Today*, 11, nº1.
- Helman, A., y Osadnik, W.M. (1996) “Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly) System Approach”, en: *Literature and Film: Models and Adaptations*, R. Deltcheva, W. Osadnik y E. Vlasov (eds.). *Canadian Review of Comparative Literature* 23, 645-58.
- Hormigón, J. A. (1970) *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Visor.
- (2002) *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: ADE [1991]

- (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós
- Toury, G. (1999) “La naturaleza y el papel de las normas en la traducción”, en: Iglesias Montserrat (ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros; 233-255
- Trastoy, B; Zayas de Lima, P (1997) *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del C.B.C. Universidad de Buenos Aires.
- Ubersfeld, A. (1993) *Semiótica teatral*. Madrid Cátedra/Universidad de Murcia.
- (1996) *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
-

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES)

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

pmoro@arte.unicen.edu.ar

Tandil (7000)