

EL LENGUAJE ESPACIAL: EL ESCENÓGRAFO*

CLAUDIO DI GIRÓLAMO C.
Escenógrafo y director



Quisiera iniciar estas breves reflexiones tratando de circunscribir o de acotar los términos en los cuales me interesa el tema del espacio escénico. En tantos años de tratar de adentrarme en el misterio del teatro, se me hace cada vez más difícil separar los elementos componentes de este fenómeno vital de comunicación. Por mi formación y mi trabajo, he llegado a situarme frente a los problemas que atañen a la creación teatral en una óptica *generalista*. Es decir, trato de entender la práctica teatral y su globalidad, en lo que tiene de específico frente a otras disciplinas artísticas: mi reflexión irá forzosamente de lo general a lo particular, y más que una exposición frente a otros o un discurso aclaratorio "objetivo", quiere ser un intento de repensar junto a otros compañeros lo que surge de la práctica de nuestro oficio.

Una aclaración previa y necesaria: Es evidente que todo lo que aquí diga está teñido por mi propia experiencia personal no sólo como diseñador, o más bien *articulador* del espacio escénico, sino también como director de escena. Por lo tanto, me será imposible evitar una suerte de doble punto de vista acerca del tema que nos interesa.

Comenzaré, a modo de prólogo, con un recuerdo recurrente y muy personal.

Me he sentado, solo y en silencio, durante más de veinticinco años de mis treinta en el "Teatro Ictus" frente a ese *espacio vacío* del escenario de "La Comedia" en Santiago...

Entraba en la sala a oscuras, tanteando los respaldos de las butacas, y me sentaba a esperar que mis ojos se acostumbraran a esa *falsa* oscuridad... Al mismo tiempo que en mí se apagaban, alejándose, los ruidos de la calle y comenzaba a *sentir* el silencio, se iniciaba en mí el rito de descubrir y de *ver*, en el más profundo sentido que puede tener esa palabra, mi verdadera relación en ese espacio tantas veces transitado y usado, pero tan pocas veces escuchado y sentido.

Tengo aún frescas, en mi memoria emocional, las sensaciones que probaba al poder divisar, con esfuerzo al comienzo y después en forma cada vez más clara, los rincones de la sala y del escenario, los ángulos de las paredes, la silueta de un reflector, los cuatro peldaños que llevaban al escenario... y cómo yo, el de la platea, *el de abajo*, no podía resistir la invitación que me hacía ese *espacio de arriba* y subía a él.

Llegaba hasta dar con la pared del fondo y allí, sólo allí, me daba vuelta para observar *desde el lado correcto* lo que es la *otra mirada*, el trozo

* Intervención de Claudio di Girólamo en la Primera Cátedra Iberoamericana de teatro, en octubre de 1989 en Cadiz, España.

de espacio que acoge el otro sujeto del teatro. Me desplazaba por todo el escenario fijando mi vista en distintos lugares de la platea. Los retenía en mi memoria y, ya acostumbrado a la penumbra de la sala, bajaba a ellos para desde allí devolver la mirada al escenario y transitar, de ida y vuelta, el recorrido de las líneas de energía que unen al público con el escenario.

Sé que esto podría parecerles algo esotérico, pero es tal vez el rito que más he practicado en mis ya largos años de teatro y que me ha ayudado a encontrar y definir mi verdadera relación con el **espacio teatral**.

Hablo aquí de un espacio entendido no como un vacío que hay que llenar, sino como un *lleno* en el cual los *instrumentos escénicos* pugnan por encontrar su propia ubicación, desplazando masas de energía pre-existentes.

Para aclarar este concepto, para mí básico, ordenaré lo que voy a decirles en algunos puntos: En primer término, voy a referirme al **espacio ritual**.

Hace ya muchos años, en un encuentro de teatristas, alguien esbozó una hipótesis que me parece pertinente recordar ahora: "el espacio escénico comienza a existir desde el mismo instante en que un sujeto decide asistir a una representación teatral". Su acto volitivo cambia su relación con el entorno. La rutina más cotidiana de sus acciones se reviste de un halo de significación más profunda. Toda su gestualidad, todos sus pasos, todas sus miradas, adquieren otra energía y se dirigen en otro sentido.

Pienso que lo que él quería comunicarnos es que el espacio escénico va mucho más allá de los límites concretos y a la vez muy estrechos de las salas de teatro. Ya no hablo del *escenario* porque creo que, a estas alturas de la práctica teatral, para muchos de nosotros el espacio escénico ya no se refiere solamente al palco escénico sino a todo el ámbito que acoge a los múltiples elementos que concurren al fenómeno de la comunicación teatral.

¿Por qué hablo de **espacio ritual**? Porque en ese espacio específico reconozco ciertas caracte-

rísticas propias del rito que me parecen importantes de destacar, sobre todo en lo que se refiere a su relación con quien lo usa y lo transita.

Primera característica: La calidad de relación que se establece, libre y muy estrecha al mismo tiempo, entre el espacio y los *oficiantes* que concurren al rito.

En efecto, en cualquier rito al que hayamos asistido, habremos podido constatar que durante su desarrollo tanto los oficiantes como el mismo espacio se tiñen con los códigos de esa ritualidad específica, liberando un tipo de energía que no representa simplemente la suma de las múltiples energías que concurren a esa experiencia comunitaria, sino que es *cualitativamente* diferente.

Esa *energía diferente* es precisamente el resultado de la relación establecida entre la energía pre-existente en el espacio ritual y aquella de los oficiantes.

Hablo ex profeso de los oficiantes, usando el plural sin distinguir entre actores y espectadores en el caso del teatro, porque considero a los dos como sujetos activos oficiantes del mismo rito. Solamente en esa relación ritual de igualdad, del público con el actor y de ambos con el espacio, se da la posibilidad de lograr esa comunicación íntima y misteriosa que está en la esencia misma del teatro.

Segunda característica: el espacio ritual tiene *líneas directrices*; posee en sí mismo una estructura tal que favorece el armónico desarrollo de ese rito específico, con sus transiciones y climas. Permite, digámoslo así, entrar en una comunidad de tensiones frente al rito y facilita que aquél se cumpla en la generación de signos que le otorgan su significación más profunda.

Es por esas dos características, que entre tantas considero las más importantes, que entiendo como ritual *todo* el espacio que acoge la experiencia y no solamente aquél en el que se genera la propuesta de *participación* a la comunidad.

En el caso del teatro, desde el momento en que franquea la entrada al recinto, todo, absolutamente todo es percibido por el *oficiante espec-*

tador de otra manera: los espacios, los colores, los volúmenes, las texturas, la luz, son *otros*, distintos en su aparente cotidianidad y motivan en él una conducta diferente a la habitual.

Esa conducta se manifiesta principalmente en su actitud *expectante* (de ahí espectador) y en su energía interrogante dirigida hacia el supuesto *lugar de la acción*.

Esa direccionalidad de la energía se entrelaza con aquélla que fluye desde el lugar de la acción dramática producida por el uso del espacio por parte de los actores, tejiendo una verdadera red que envuelve a los oficiantes y los sumerge literalmente en el clima ritual.

Hablo de *recinto* teatral para alejar esa expresión lo más posible del concepto de *sala* de teatro, ya que estoy en una postura cada vez más lejana de la ordenación ortodoxa del enfrentamiento (en cuanto a ubicación física se refiere) entre el *palco escénico* y la *platea*.

Para tratar de aclarar este concepto del espacio, me permitiré referirme a una de las experiencias que he realizado a modo de investigación acerca del tema que estamos tratando.

Con un grupo de teatro aficionado, integrado por estudiantes universitarios de diferentes disciplinas, intentamos, en el año 1981, producir una instancia espacial diferente que permitiera una comunicación más libre entre el espectador y el actor.

El experimento, muy simple por lo demás, se basaba fundamentalmente en lo siguiente: los espectadores potenciales (en ese caso compañeros, amigos o parientes de los actores) llegaban al lugar (en ese caso el lugar comunitario de la Párrquia Universitaria de Santiago, un gran salón vacío) y al ingresar se encontraban a boca de jarro con una gran cantidad de sillas apiladas una encima de otra como único elemento a la vista en el ámbito vacío. Uno de los integrantes del grupo oficiaba la recepción. Con un dejo de desconcierto se entablaba un diálogo parecido al siguiente:

E: Perdón, oye, ¿es aquí?

IG: ¡Sí, por supuesto!

E: (Con mirada significativa a su alrededor) ¿Pasa algo?

IG: No, nada... (Silencio de distinta duración según los interlocutores).

E: ¿Va a haber ensayo?

IG: (Con cara muy normal) Claro, ¿por qué no?

E: No, yo digo...no hay nada...

IG: No se preocupe Señor.... tome una silla y siéntese donde usted quiera.

E: (Tomando tímidamente una silla) ¿Dónde yo quiera...?

IG: Eso mismo. (Se dirige a los otros espectadores que van llegando).

Desde ese momento era muy interesante mirar atentamente dónde y cómo se situaba el público. Algunos se sentaban lo más pegados posible a las paredes, otros más audaces (que generalmente llegaban en grupo) se juntaban en medio de la sala, fumando. Otros se quedaban parados al lado de su silla, esperando que algún conocido viniera en su auxilio...

Al llegar el momento de salir a escena, como única indicación a los actores para los que se refería al espacio (que a esa altura consistía en un caos total, con sillas ubicadas en cualquier sentido) les decía: ahora salgan a conquistarse su propio espacio de actuación y traten, con su *acción* dramática, de ordenar ese espacio...

Era muy impresionante constatar cómo, al poco andar de la acción, empezaba un movimiento continuo de sillas hasta que, sin saber cómo, todos los espectadores se encontraban formando un círculo alrededor de los actores.

Ese fenómeno se repitió una y otra vez... El de una comunidad alrededor de un eje ritual, lo que estaría avalando el concepto de que en el teatro la unión profunda y necesaria entre el espectador y el escenario se da fundamentalmente en el juego libre de la relación dinámica y recíproca entre los dos.

Se trata aquí de una relación *de ida y vuelta*

en la cual cada parte asume su rol modificador de la experiencia.

El espacio escénico, entonces, se configura como **una propuesta** de relación con el público que él tiene que completar con su aporte, acogéndola, rechazándola en partes o totalmente, **modificándola continuamente** en un juego dialéctico entre las líneas de energías que se entrecruzan en este rito pre-establecido y compartido.

Un espacio *idóneo* será aquel que pueda favorecer e incrementar esa posibilidad de compartir *en comunidad* una misma experiencia artística.

Surge aquí el concepto de **espacio comunitario**. El espacio comunitario nace en el momento en que algunos se necesitan mutuamente para realizar en conjunto una experiencia determinada dentro de un espacio-tiempo concreto.

En el caso del arte escénico, los momentos más comunitarios de la experiencia artística compartida se dan cuando actores y espectadores entienden de alguna manera que como seres humanos están enfrentados al misterio y que solamente en la unión de sus voluntades y su entrega mutua en la búsqueda de la develación de ese misterio podrán lograr avanzar tras ese objetivo.

Su común-unidad es imprescindible para hacer de las diferentes experiencias y vivencias personales un solo todo de energía positiva, y que ésa sea capaz de recrear la sensación de *fiesta compartida*.

Muchas, demasiadas veces, los teatristas sucumbimos a la tentación de la didáctica, en el peor sentido de la palabra; tenemos la ambición de entregar en una obra una apretada síntesis del sentido del paso del hombre, de sus vicisitudes, de su historia y de su devenir, en desmedro del *goce del juego*.

Pienso que hay que recobrar la alegría en nuestros escenarios. Nadie agradece más que un teatrista cuando ve a otros divirtiéndose, actuando, hechos una sola cosa con ese espacio, encontrándose y encontrando al público en una relación lúdica con el escenario.

Considero que eso, el sentido y el ambiente

de la *fiesta compartida*, es lo fundamental de algunas formas del teatro contemporáneo. Jóvenes colegas han encontrado una estética proveniente, la mayoría de las veces, de la forma de narración de las historietas y de la más reciente plástica contemporánea, que hay que asumir no sólo como un aporte artístico significativo sino que necesario para la renovación del arte escénico.

Hay algunos espectáculos (por ejemplo en el festival de Cádiz) que muestran a toda luz una búsqueda de las nuevas generaciones que me parece importantísimo rescatar en lo que ellos descubren acerca de la necesidad, consciente o inconsciente en todos nosotros, de compartir el rito de la fiesta. Toda fiesta tiene su rito, desde aquella tribal a la más sofisticada, desde la más espontánea que brota de la necesidad de estar juntos para gozar determinados momentos en comunidad hasta la más estructurada.

Demasiado a menudo los teatristas nos convertimos en jueces implacables de nuestros semejantes aun antes de enfrentarnos con su obra artística; pareciera que asistimos al teatro más para recalcar nuestros pre-juicios y nuestra individualidad que para entregarnos libremente a la experiencia comunicacional. Si bien me parece justísimo que existan ópticas personales, echo de menos una disponibilidad real para abrirnos al asombro y al goce. Por lo que a mí respecta, quiero cada día más *estar con los otros* y poner toda mi energía a favor de lo que se me propone, sin prejuicios ni falsos pudores... Existe la pre-disposición positiva y otra negativa. Está en nosotros elegir la que más conviene para favorecer la comunicación.

Me detendré a continuación en el espacio escénico con mayor precisión; a ese espacio lleno de energía a que me refería al comienzo. Ese espacio lleno en el cual debo encontrar los recorridos precisos para encontrar esos *huecos* parecidos a aquellos otros que buscaban hasta encontrarlos los constructores de las catedrales góticas. Esos grandes maestros que afirmaban: "Existe un espacio sagrado pre-existente que nos limitamos a

techar". En los documentos que relatan la construcción de las grandes catedrales góticas de Francia, se relata como esos *maestros de catedrales* salían del poblado con gran ritual y en procesión; en pleno campo elegían un lugar preciso para el emplazamiento de la nueva iglesia. Contaban con la sensibilidad especialísima para poder percibir la energía emanada de un pre-existente *espacio sagrado*.

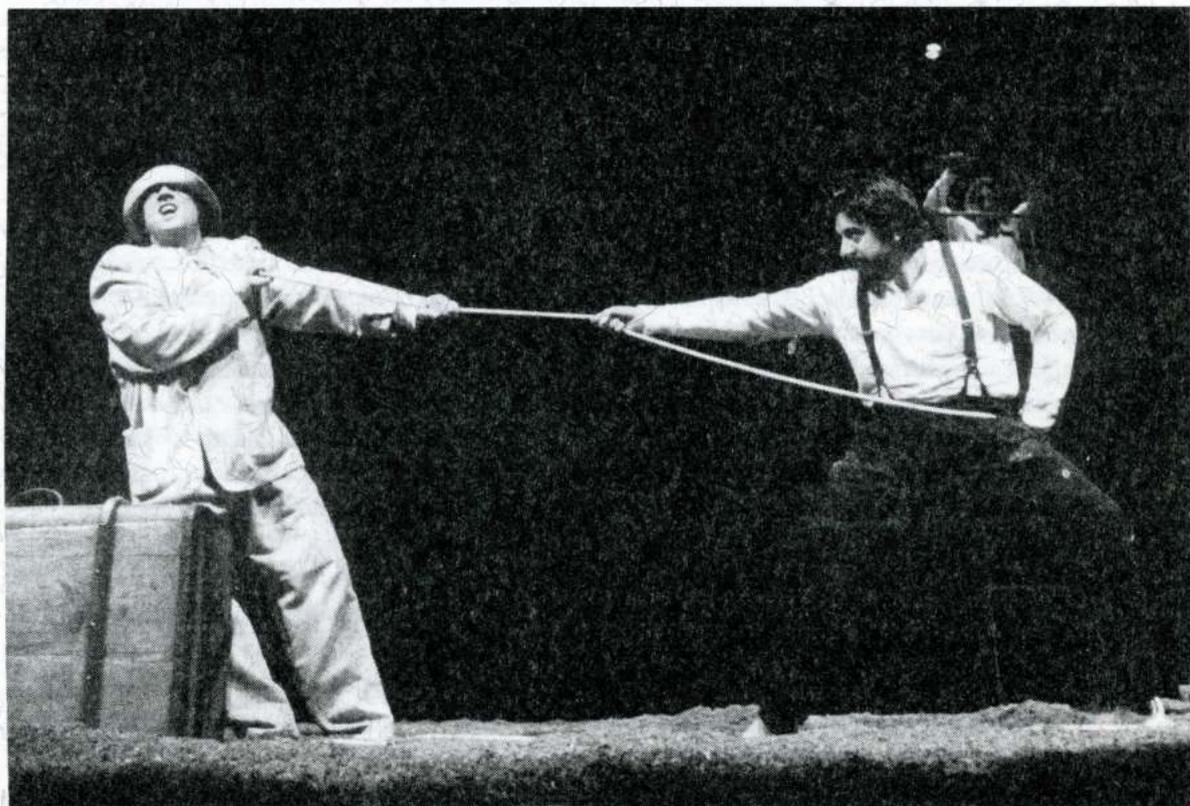
Menciono este hecho para confirmar que el espacio tiene que hablarnos de alguna manera; antes de ocuparlo con algún elemento físico, tengo que realizar con él un trabajo de convencimiento mutuo para lograr una relación armónica de zonas vacías y zonas llenas. Si estoy convencido de que el escenario tiene en potencia esas líneas de fuerza de una cantidad acumulada y organizada de energía, debo ser muy acucioso y certero en la elección de los elementos que inserto en ese espacio. Esos

elementos son los que de alguna manera llamamos *utilería de escena* y que definen espacialmente las líneas de fuerza que transita el actor en la acción dramática.

Una mesa, una silla, un objeto pequeño o una tarima constituyen los *soportes* de la acción física del actor; no se imponen como un cuadro que *enmarca* la acción sino que son un solo todo con ella. Es por esa razón que algunas veces, desgraciadamente, he visto escenarios atiborrados de objetos y tremendamente vacíos de sentido.

El vacío del escenario puede infundir miedo. Lo he experimentado muchas veces en carne propia: esa especie de hoyo inmenso dispuesto a tragar o a escupir (literalmente) lo que pongamos en él y que repite su rechazo incansablemente. Pienso que ese miedo tiene su raíz en la aparente facilidad con que se puede llenar de las cosas más ingeniosas o más impensadas y que sin embargo

"Marengo". Mauricio Pesutic, Roberto Poblete y Rodolfo Bravo. Foto: Claudio di Girólamo.



las selecciona con un rigor tremendo. Parece tener vida propia para aceptar exclusivamente los elementos *idóneos*.

¿Cuáles son esos elementos idóneos? Lo dice su propia definición: *utilería*. Los que son *útiles* para la acción dramática. Para mí, en este momento, la *utilería* de escena está compuesta por el conjunto de elementos **que ordenan el espacio en base a todo lo que se usa** en la acción dramática. Generalmente dejo muy libres a los actores para elegir y apoyarse en su propia *utilería*, pero también les exijo una respuesta precisa cuando les pregunto: ¿Qué haces con esto? ¿Para qué te sirve y sirve a la acción? A veces la respuesta ha sido desconcertante: “No lo sé, pero es muy hermoso”. Yo le retruco “si no haces nada con él tienes que tirarlo lejos fuera del escenario. Tienes que elegir tu *utilería* como refugio último, cuando tengas una necesidad imprescindible de ella para poder seguir adelante en tu acción dramática. Elígela solamente cuando ella te elija a ti”.

Los elementos que usa un actor deben ser los precisos para expresar, junto con su cuerpo y su voz, como un todo, el sentido de la situación y la acción dramática.

¿Por qué esta exigencia tan estricta con el riesgo de parecer exagerada?

Porque creo que dentro de un escenario lo más importantes en ese aspecto es la relación intencional que se establece entre los actores y los objetos y de esos entre sí. Si no hay una acción dramática pendiente de un determinado objeto, éste no debería tener un lugar en el escenario porque solamente los objetos *idóneos* una vez en el escenario son capaces de tejer una relación entre ellos que se funde con la de los personajes que allí los colocaron.

En la vida real, cada objeto que nos acompaña tiene una historia personal. Cada objeto está ligado a nosotros y a nuestra vida de una manera precisa y exclusiva. A menudo no queremos deshacernos de alguno de ellos porque significa algo para nosotros; aunque lo tengamos en un cajón lejano, aunque lo saquemos solamente muy

de tarde en tarde, **sabemos que allí está y nos acompaña.**

Uno de los problemas más complejos es aquél de trasladar al escenario esa relación íntima persona-objeto sin que caiga en una aberrante patología de mutua pertenencia. Esa relación se constituye en uno de los más complejos y al mismo tiempo más decisivos de los elementos dramáticos: **la imagería escénica.**

En efecto, en cualquier espectáculo teatral, la conjunción del elemento-actor con lo que él mismo usa en el transcurso de la acción dramática, genera una secuencia de signos específicos producidos por el uso gestual de los objetos. Todos hemos tenido en algún momento la experiencia de recordar pasajes fundamentales de textos dramáticos a través de la figura concreta de uno o más actores en un gesto preciso y único, usando tal o cual objeto y rodeado de un ámbito que funciona eficazmente como soporte de la energía emotiva liberada por la acción sobre el escenario.

Eso es lo que yo defino como imagería escénica. Para poder entender mejor a lo que me refiero, bastaría con remitirse a algunos reportajes fotográficos de puestas en escena como la de *Mah-Baratha* de Peter Brook o de la *Indiade* de Arianne Mnouchkine en los cuales las imágenes *fijadas* por el lente de la cámara se muestran en toda su potencia dramática de gestos, expresiones y uso del espacio. Por lo demás, en cualquier fotografía de teatro, en la que el fotógrafo haya puesto un mínimo de rigor y de ojo atento, se podrá encontrar la misma fuerza dramática.

Sin embargo, esas imágenes fijas son apenas una parte muy pequeña de lo que tratan de captar: es el fenómeno del desarrollo temporal y espacial de esas imágenes, captado en toda su continuidad, lo que atrapa nuestro interés expectante y que en definitiva constituye la médula de cualquier puesta en escena.

En la concretización de esta *imagería*, intervienen por supuesto otros elementos además de los recién descritos. Me detendré brevemente en uno de ellos por ser, a mi parecer, el más

definitorio en la calidad dramática de las imágenes escénicas: me refiero a la iluminación en su carácter de catalizadora y de constructora de atmósferas dramáticas.

Todos, creo, percibimos de alguna manera la incidencia de la luz en nuestras sensaciones tanto físicas como interiores; tenemos absolutamente internalizado su poder sobre nuestros sentidos (no sólo el de la vista sino también cómo nos devela aún los valores táctiles de la materia) y como interviene con su capacidad de develación y/o de sugerencia en la aprehensión sensible de nuestro entorno. Hasta hoy no he encontrado algún espectador que pueda quedar insensible frente al aporte de la iluminación en cualquier espectáculo teatral.

Es que la luz se convierte, tal como lo es en la realidad, en el elemento modificador por excelencia del espacio. Un mismo ámbito puede adquirir, según como sea iluminado, infinitas connotaciones no solamente referidas a lo externo y lo temporal sino, y con mayor eficacia, aquellas que tienen que ver más directamente con nuestro mundo interior. Dirección, intensidad, color, movimiento en el espacio y en el tiempo, hacen tan dúctil este instrumento dramático que lo convierten, para bien o para mal según su uso, en un personaje más dentro de la acción escénica.

Valgan aquí los mismos reparos que formulé respecto de la relación persona-objeto, los de no caer en el uso de la iluminación en ciertos juegos de fuegos de artificio carentes de sentido y más bien aptos para una emotividad superficial y que no estén al servicio de lo que acontece en el escenario.

La luz, en lo esencial de su función, confiere atributos cambiantes al espacio; de otra manera podríamos decir que lo adjetiva dándole personalidad específica y única en diferentes momentos de la acción. Con su capacidad de develar, sugerir

o modificar el espacio, oficia de hilo conductor que sigue paso a paso (literalmente) el tránsito del actor sobre el escenario, enfatiza y acentúa su gestualidad, potenciándola.

El actor, en su desplazamiento en el espacio, interfiere el haz de luz y se adueña, por decirlo así, de su carga intencional. Dependerá en definitiva de la calidad de esa interferencia el logro de una atmósfera dramática de mayor o menor intensidad.

Hablo de calidad y no de cantidad de interferencia de la luz, ya que no es necesario en absoluto un parque de artefactos lumínicos muy numeroso y especializado para lograr efectos extraordinariamente idóneos que incluso se pueden obtener con apenas unas pocas velas encendidas en el escenario.

En la era de la computación, la técnica lumínica del teatro se ve literalmente sepultada bajo una avalancha de instrumentos cada vez más sofisticados y automatizados. Sin caer en un pueril rechazo de la tecnología contemporánea, quiero sí hacer hincapié en la necesidad que tenemos en nuestros países americanos de simplificar nuestras puestas y de inventar o descubrir una forma de solución técnica más acorde a nuestras reales posibilidades. Por lo que a mí respecta, me encuentro en estos momentos experimentando con las infinitas posibilidades plásticas que ofrece la llama viva como fuente de luz en el escenario y con la calidad dramática de las diferentes intensidades que se logran con su uso. Al permitir este tipo de luz la intervención directa del actor en su generación, se convierte de hecho en un instrumento adicional que el ponedor en escena puede usar para enfatizar determinados momentos del espectáculo, incorporándolo a la acción dramática.

Mucho más habría que decir acerca de nuestro tema del espacio escénico. Deseo que estas breves consideraciones puedan servir simplemente de punto de partida para ulteriores reflexiones.