



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
LICENCIATURA EN ARTE DRAMATICO**

**UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IMAGEN
EN LA NARRACIÓN TEATRAL**

**Monografía para optar al título de:
Licenciada en Arte Dramático**

**PRESENTADA POR:
SORANY GUTIERREZ JARAMILLO**

**DIRECTOR:
GABRIEL URIBE MEZA**

Santiago de Cali, 2013.

*Agradezco infinitamente a esa fuerza maravillosa que es el **arte**,
lo que nos permite ser y contemplar el mundo de otras maneras.*

*Agradezco también al universo por rodearme de personas maravillosas,
mi familia, mis amigos y todos aquellos seres que de una u otra forma
me han hecho crecer.*

*Agradezco especialmente a mi madre **Sorany Jaramillo** por su eterno amor,
Y a **Ricardo Cruz** por caminar a mi lado en esta nueva etapa de la vida.*

UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IMAGEN EN LA NARRACIÓN TEATRAL

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	9
Una breve definición	9
¿Cómo se perciben las imágenes?	11
Imágenes internas, imágenes externas	12
Funciones de la imagen	14
Características	15
La imagen y el espectador	18
Imagen poética	19
El arte es imagen poética	21
Conceptos relacionados: ilusión e imaginación	22
CAPÍTULO II	23
PRIMERA PARTE: Hacia una definición de teatro	23
El teatro como auto-observación	23
El teatro como observación	24
El teatro como arte del actor	26
El teatro como lugar de representación	27
Lenguaje teatral	29

SEGUNDA PARTE: Imagen teatral	36
La función de la imagen en el teatro	36
Imagen teatral y nuevas tecnologías	39
La imagen y sus distintos medios de expresión	42
1. Cuerpo del actor	43
a) Palabra	
b) Movimiento	
2. Espacio	44
a) Espacio como lugar	
b) Espacio como forma	
c) Espacio y objeto	
3. Los recursos técnico y tecnológicos	49
a) Iluminación	
b) Música	
c) Sonidos	
d) Elementos audiovisuales	
 CAPÍTULO III:	
La imagen teatral en <i>Rosencrantz y Guildenstern han muerto</i> de Tom Stoppard	52
La obra	53
El montaje	55
Primeras aproximaciones a la imagen espacial	59
Otras exploraciones	60
La propuesta final	62
Imágenes logradas:	63

- a) Lugar indeterminado
- b) Teatrino
- c) Palacio de Elsinor
- d) Barco
- e) Caja fúnebre

CONCLUSIONES	67
ANEXOS	71
BIBLIOGRAFÍA	80

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto monográfico busca realizar una aproximación a la imagen teatral, reflexionar acerca de la función de la imagen como concepto narrativo del teatro y evidenciar el proceso de construcción de imágenes a partir del espacio escenográfico en el proyecto de creación: *Rosencrantz y Guildenstern han muerto: La paradoja del personaje contemporáneo*, realizado en el año 2011, en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle. Este proyecto es producto de la beca de creación artística y humanística otorgada por la Vicerrectoría de Investigaciones de la misma universidad en el año 2010.

Como primer acercamiento al tema se espera establecer una definición del concepto de imagen, de manera general, para después relacionar dicho concepto en el trabajo teatral, realizando un rastreo informativo. Partiendo de la idea de que en el teatro existe un nivel de comunicación más allá del textual, se pretende especificar cuáles son los recursos de los que se vale el teatro para generar imágenes, para construir la ilusión que experimenta el espectador cuando ve en escena no solo una representación de la vida, tal cual es, sino una metáfora de la vida. Argumentar la idea de que las imágenes son las que componen el lenguaje teatral, las que complementan los significados narrativos de una obra y transmiten el mensaje a través de los diferentes canales sensoriales. Determinar que del uso acertado de las imágenes en una obra teatral se puede establecer una comunicación más efectiva con el espectador. Finalmente mostrar con ejemplos concretos algunas de estas características en el trabajo experimentado en la obra *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard.

La idea de abordar este tema surge como una inquietud personal de articular el proceso de creación vivenciado con el teatro y las artes plásticas, pues siempre se encuentra

la necesidad de comunicar una idea y esa idea a su vez, desencadena una serie de reflexiones, que nos llevan a plantearnos interrogantes para establecer cuál es la mejor manera de presentarla. En el caso específico del montaje *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, además de realizar un trabajo actoral, el proceso desencadenó en el diseño de la escenografía. Aquí se mostrará el proceso a través del cual se llegó a esa propuesta de composición espacial.

En segundo lugar el proyecto pretende profundizar sobre el componente de la imagen en el arte escénico actual, e involucrar dicho concepto en el teatro local. Si bien la imagen teatral ha sido ya trabajada desde hace algún tiempo en el teatro estadounidense y europeo, en el caso del teatro de la ciudad de Cali es un tema poco estudiado, por esto es pertinente profundizar en él para fortalecer el diálogo con el teatro contemporáneo a nivel mundial y permitir el acercamiento a nuevos públicos.

Concretar y expresar las ideas plasmadas en un texto dramático es un problema inherente al proceso de creación y puesta en escena. Generalmente la manera como esto se lleva a cabo determina la forma de las imágenes que serán leídas por el espectador y estas imágenes (externas o internas) son las que permiten ampliar los sentidos del texto dramático; pero, ¿Qué es una imagen teatral?, ¿Cuáles son los elementos que la componen?, ¿Cómo pueden construirse imágenes en el teatro? y ¿Cuál es la función de la imagen en el lenguaje teatral?, son algunos de los interrogantes que inquietan el proceso de creación del teatro actual. La intención es hacer un aporte a esta búsqueda, y construir una definición de *imagen teatral* a partir de la cual resulte posible reconocer los elementos formales que se pueden utilizar para crear imágenes en el teatro, enfocando nuestra atención en el componente espacial, y ejemplificándolo con el proceso vivenciado en la puesta en escena de una obra específica.

El presente trabajo monográfico se estructura en tres capítulos, el primero de ellos contiene algunas definiciones básicas sobre la imagen, sus características, la forma en que se percibe y como llega a ser útil en la producción artística. El segundo capítulo, está dividido en dos partes, la primera realiza una breve definición de lo que es teatro. En la segunda parte presenta una descripción de la función de la imagen teatral, y una propuesta de clasificación de los distintos medios de producción de imágenes escénicas. El tercer capítulo describe el proceso de construcción de imágenes a partir del espacio escenográfico en el montaje de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, realizado por un grupo de estudiantes y docentes de la Universidad del Valle.

CAPÍTULO I

“Una imagen no es jamás un objeto solitario; es -y esto es lo que hace que nos resulte tan fascinante- la marca de nuestra incompletitud”

Michel Melot

Breve Historia de la Imagen

En el presente capítulo se abordarán aspectos básicos sobre la imagen, su naturaleza y los elementos que la componen. Se debe aclarar que hacer una definición de imagen resulta complejo debido a los múltiples estudios que sobre este término se han realizado y las diferentes áreas que la han trabajado. No obstante, realizaremos algunas definiciones generales, que nos permitan posteriormente identificar sus características y relacionarlas con los procesos de creación en el arte teatral.

UNA BREVE DEFINICIÓN

Desde un acercamiento etimológico encontramos *imagen* (del latín *imago*) o *ícono* (del griego *eikon*), de las que se obtienen las ideas de representación o reproducción, y la de semejanza. Así hablar de imagen, hace referencia a un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que cuenta, entre otros atributos, con el potencial de prolongar su existencia en el curso del tiempo¹. Esta primera aproximación a una definición de imagen nos enmarca en la característica representacional de dicho concepto, lo que será muy útil en la aplicación del término en la práctica teatral.

Se mostrará ahora como desde su origen este concepto y su relación con la representación no ha variado, para ello se toma como referencia una definición filosófica:

¹ ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, Pág. 22.

“Es usual llamar *imágenes* a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido los términos ‘imagen’ y ‘representación’ tienen el mismo significado. Ahora bien, pueden emplearse asimismo los términos ‘imagen’ e ‘imágenes’ para traducir respectivamente los vocablos griegos *eídolon* («ídolo») y *eídola* («ídolos»), empleados por algunos filósofos antiguos, y especialmente por Demócrito y Epicuro, para designar las representaciones «enviadas» por las cosas a nuestros sentidos. Así, Epicuro indica en su *Carta a Herodoto*, que los *eídola* sobrepasan en finura y sutileza a los cuerpos sólidos y poseen también más movilidad y velocidad que ellos, de tal modo que nada o muy pocas cosas detienen su emisión. Los *eídola*, dice Epicuro, se engendran tan rápidamente como el pensamiento. Por otro lado, los *eídola* no afectan solamente al sentido de la vista, sino también a los del oído y el olfato: las sensaciones experimentadas por éstos son causadas asimismo por irradiaciones de los *eídola*.

Lucrecio desarrolló con detalle esta doctrina en *De rerum natura*. Los *eídola* son llamados por Lucrecio con frecuencia *simulacros* (*simulacra*): *las que llamamos imágenes de las cosas y que, cual membranas arrancadas de la piel de las cosas vuelan hacia adelante y atrás por el aire*. Sin embargo, el poeta usa también para la imagen los nombres de *imago*, *effigies*, *figura*. Lucrecio da primero pruebas de la existencia de los *simulacra* y procede luego, siguiendo a Epicuro, a una larga descripción de los modos como las imágenes afectan los sentidos. Se trata de emanaciones o efluvios que se desprenden constantemente de las cosas. En efecto, no hay una sola imagen, sino un número continuo y sucesivo de ellas. [...]. El concepto de imagen ha sido usado con mucha frecuencia en psicología. En la mayor parte de las ocasiones se ha entendido como la copia que un sujeto posee de un objeto externo. Aunque las opiniones sobre el modo como se produce tal copia, y aun sobre la naturaleza de la misma, han variado mucho a través de las épocas, ha habido un supuesto constante en casi todas las teorías sobre la imagen psicológica: el de que se trata de una forma de realidad (interna) que puede ser contrastada con otra forma de realidad (externa)”.²

² FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969, Págs. 912-913.

En la definición anterior se puede comprobar que, a pesar de las múltiples aplicaciones del termino *imagen*, su relación más estrecha esta con la idea de *representación*, pues este concepto se adapta a numerosas situaciones y encierra a su vez la palabra *presente*, así, la representación hace presente un objeto ausente, ocupa su lugar. *Representar es hacer presente lo que no está*³. A partir de ese planteamiento podríamos afirmar también, que la imagen es una combinación de imaginación y realidad, y que es producto del proceso de la percepción humana. Las imágenes son la realidad enmarcada, pequeños fragmentos que tomamos del mundo para almacenarlos en nuestra mente. Como lo expresa Aumont: “La realidad cercada deviene imagen. Escapa a lo real por el hecho de ser seccionada y seleccionada. La imagen es un fragmento de vida arrancado a lo real. Se puede extender la comparación al espectáculo, que no es determinado sino por la existencia de un escenario, aunque sea virtual. Un círculo mágico que aísla la realidad basta para que se produzca la representación”⁴.

¿CÓMO SE PERCIBEN LAS IMÁGENES?

Para percibir las imágenes, nuestro cuerpo realiza múltiples procesos físico-químicos. El primero de ellos está relacionado con la visión, conformada por una serie de órganos especializados, que realizan tres tipos de operaciones básicas: ópticas, químicas y nerviosas. Estas operaciones son realizadas básicamente por el ojo. En la parte posterior del ojo, pasando el cuerpo vítreo, se encuentra la retina. La retina, está llena de millones de células sensibles a la luz. La retina toma la luz que va a través de la córnea, la pupila y el cristalino y la transforma en señales nerviosas que el cerebro puede entender. Procesa la luz con células especiales llamadas bastones y conos. Los bastones son los que comprueban la

³ MELOT, Michel, *Breve Historia de la Imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, Pág. 18

⁴ MELOT, Michel, Op. Cit., Madrid, Ediciones Siruela, 2010, Pág. 19

silueta. Los conos perciben el color. Los conos necesitan más luz que los bastones para funcionar bien (esto explica por qué cuesta distinguir los colores en la oscuridad). Después de que la retina convierte los colores y las formas en señales nerviosas, estas señales van al nervio óptico. El nervio óptico sale de la parte posterior del ojo y lleva todos los mensajes de los nervios de la retina al cerebro. Pero cuando la luz pasa a través del cristalino y la imagen toca la retina, la imagen está invertida. De modo que el mensaje que lleva el nervio óptico al cerebro también lo está. Un mensaje invertido no tiene sentido para el cerebro, así que el cerebro invierte la imagen para que esté en el sentido correcto.

Pero el proceso de percepción de las imágenes no termina allí, si bien es indiscutible que el registro inicial de una imagen lo realiza el ojo, hay que tener en cuenta que este órgano no es un instrumento neutro, sino, que por el contrario, como dice Aumont, “es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo”⁵. Por ello hay que considerar todas las implicaciones culturales, sociales, psicológicas y de lenguaje, que influyen y en muchos casos determinan, qué y cómo mira el hombre las imágenes, puesto que la imagen no es una cosa, sino una relación, “[...] es siempre imagen de algo o de alguien sin que por ello sea su copia. Toda imagen, hasta la más realista, tiene su parte imaginaria, la que le da su autor, pero también las que le son dadas por cada uno de sus espectadores”⁶. En otras palabras, los pensamientos influyen en lo que vemos, y a su vez lo que vemos influye en nuestra forma de pensar.

IMÁGENES INTERNAS, IMÁGENES EXTERNAS

De aquí se desprende que se pueda hacer una diferenciación entre dos tipos de imágenes, las imágenes visuales y las imágenes mentales, o para decirlo de otra manera, las

⁵ AUMONT, Jacques, *La Imagen*, Barcelona, Edt. Paidós, 1992, Pág. 81

⁶ MELOT, Michel, Op. Cit., Madrid, Ediciones Siruela, 2010, Pág. 13

imágenes externas⁷ y las internas⁸. Las primeras son la materialización de las segundas, y las segundas representación de las primeras.

Las imágenes internas pueden ser consideradas como una *representación mental*, con la información seleccionada de la realidad el hombre puede ver o reproducir imágenes de objetos que no están presentes, o como señala Sartre, “las imágenes mentales presentan un contenido de naturaleza psíquica y no requieren para su aparición de una estimulación física”, aunque continúan manteniendo buena parte de las características de las imágenes que podríamos denominar *materiales*, si bien su contenido carece de exterioridad, poseen un contenido sensorial, suponen modelos de la realidad⁹.

En cuanto a las imágenes externas, o imágenes visuales (fabricadas), se puede decir que deben respetar algunas reglas formales, que permitan a los espectadores reconocerlas, así por ejemplo la pintura, la fotografía, los materiales audiovisuales, si bien pueden contener elementos abstractos, siempre van a contener formas identificables. Aunque, pueden también transmitir sensaciones que permiten asociarlas a imágenes identificadas con anterioridad. Algunas veces esas relaciones se establecen por medio de una convención.

Quizá esta diferencia entre imagen externa e interna, se pueda explicar mejor con una de las obras de Joseph Kosuth¹⁰, titulada *Una y tres sillas*. En esta propuesta el artista presenta un objeto real (silla), una fotografía de la misma silla y la definición de la palabra

⁷ **Imagen externa:** se refiere a la materialización de una imagen mental. Por ejemplo una pintura, una escultura, o cualquier objeto que se puede ver, tocar, sentir.

⁸ **Imagen Interna:** se refiere a la representación mental de una imagen material, así por ejemplo aunque no esté viendo un árbol, yo puedo tener una imagen del árbol.

⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Lo imaginario: Psicología Fenomenológica De La Imaginación*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1976.

¹⁰ Joseph Kosuth (1945). Es un artista plástico estadounidense, vinculado al arte conceptual. La obra a la que se hace referencia, fue realizada en el año 1965 y se encuentra en el Museo de Arte Moderno de New York.

silla sacada de un diccionario. Podemos decir que los tres elementos son imágenes, pero si tomamos de manera aislada cada uno de ellos, podríamos decir que los dos primeros (el objeto silla y la fotografía) son imágenes externas, pues son representaciones que tienen un soporte visual, material. Por otro lado la definición de la palabra silla, leída de manera aislada, no es una representación como tal, pero hace una descripción conceptual de un objeto que conocemos y que podemos representar en nuestra mente, conformando así una imagen interna.

A pesar de las diferencias no podemos dejar de lado que, una forma deviene imagen en cuanto es observada, haciendo surgir de inmediato asociaciones de la memoria. Pero estas asociaciones son innumerables, frágiles y efímeras. Sin embargo, cuando la lengua les otorga un nombre, hace más estable la relación. “La imagen mental precede a la lengua, pero la lengua precede a su materialización”¹¹. Esta última frase de Melot, explica con mayor precisión la estrecha relación que guardan una y otra.

FUNCIONES DE LA IMAGEN

La función de la imagen que se establece a continuación es la que especifica Aumont¹² y hace referencia a la relación de las producciones humanas, que no es más que la relación del hombre con el mundo. Se especifican pues, tres modos de relación:

- a. **Modo Simbólico:** La imagen simbólica es la que representa cosas abstractas (de un modo de abstracción superior al de las imágenes mismas) y se define pragmáticamente, por la aceptabilidad social de los símbolos representados. Un claro ejemplo de esto son los símbolos religiosos.

¹¹ MELOT, Michel, Op. Cit., Madrid, Ediciones Siruela, 2010. Pág. 23.

¹² AUMONT, Jacques, Op. Cit., Barcelona, Edt. Paidós, 1992, Pág. 84.

- b. **Modo Epistémico:** La imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordarla, incluso en algunos aspectos no visibles. En esta medida el aspecto epistemológico, es lo que relaciona la imagen del mundo con el conocimiento o la percepción que tiene el individuo de ese mundo, para establecer así, sus propias ideas sobre eso que está percibiendo.
- c. **Modo Estético:** Este es el modo de mayor interés, pues es el que determina la imagen como elemento destinado a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones específicas. En este aspecto la función estética de la imagen es inseparable de la noción de arte, pues toda imagen que pretenda obtener un efecto estético puede considerarse imagen artística.

CARACTERÍSTICAS

Clasificar una imagen supone, en principio, reconocer en ella una serie de rasgos que le son propios y a la vez la emparentan con otras que cumplen funciones similares. En lo que sigue se define la imagen como un “soporte de comunicación que materializa, representándolo, un fragmento del entorno óptico del mundo real o posible”.¹³ Con esta definición se busca acercarse ahora a las características propias de la imagen, tanto a las que se refieren a la imagen como objeto *real*, con el mismo estatuto objetual que cualquiera otro de nuestro entorno, como a aquellas que hacen referencia a la imagen que *representa* (o vehicula) una información de carácter óptico (un fragmento).

La imagen aparece, de esta manera, como un objeto de *status doble*, es decir: por un lado *es* un objeto del mundo, y por otro *sustituye* (al menos fragmentariamente) a ese

¹³ MOLES, Abraham, *La Imagen: Comunicación Funcional*, México, Editorial Trillas, 2004.

mundo. Los hábitos adquiridos mediante el constante vivir entre imágenes dificulta darse cuenta de esta contradicción intrínseca de la imagen (de la que tanto partido ha sacado el arte contemporáneo), no obstante, se necesita de una cierta “competencia icónica” por parte del espectador, una cierta capacidad para moverse entre ambos planos, para que la imagen revele toda su potencia comunicativa.

A continuación se presentan algunos de los rasgos compositivos de la imagen que describe Abraham Moles¹⁴, si bien estas características hacen referencia a las imágenes visuales y o audiovisuales, son elementos que eventualmente pueden aplicarse a la puesta en escena y la percepción del espectador en el teatro:

- a) **Grado de figuración:** aparece ligado a la idea de "verosimilitud apariencial", es decir, a la idea de representación por la imagen de objetos o seres conocidos intuitivamente por nuestros ojos en el mundo exterior.
- b) **Grado de iconicidad:** la calidad de identidad de la representación en relación al objeto representado. Así *iconicidad* y *abstracción* serán los dos polos posibles entre los que se moverían todas las representaciones.
- c) **Complejidad:** ligada al número de elementos o a la dificultad de discernir por parte del espectador determinadas formulaciones visuales.
- d) **Contexto:** por ejemplo, el carácter histórico representado en “Los fusilamientos del 3 de Mayo de 1808” de Goya reproducidos en forma de tarjetas postales en el Museo del Prado.

¹⁴ MOLES, Abraham, Op. Cit., México, Editorial Trillas, 2004.

- e) **Aspecto cromático:** el hecho de que estén realizadas en blanco y negro o en color. En el primer caso se sustrae a la realidad una de sus características más definitorias: el cromatismo. Es de hacer notar, sin embargo, que para la percepción del mundo el color es un rasgo secundario con respecto al contraste entre claro y oscuro, eso explicaría, además, la aceptación sin problemas de imágenes que únicamente reproducen la realidad por medio de gradaciones de grises. En la actualidad, el uso del blanco y negro para la imagen puede hacerse significativo ya que es una elección que revela una intencionalidad por parte del sujeto emisor.
- f) **Calidad técnica:** que tiene que ver con categorías tales como el *contraste*, la *nitidez*, la *saturación* del color, etc. Características todas ellas que siendo en principio de carácter eminentemente "técnico" pueden ser utilizadas con fines informativos e incluso, estéticos.
- g) **Formato y tamaño:** la medida siempre se hace en relación al campo visual del observador. Estudios psicológicos han demostrado que aquellas imágenes que ocupan un porcentaje de entre un 25 y un 30% del campo visual comienzan a obnubilar al espectador. En nuestros días, con un campo visual constantemente ocupado por la afluencia de imágenes, podemos decir que una de las estrategias fundamentales para llamar la atención del espectador se basa, en el control por parte del emisor del tamaño y la distancia a la que la imagen va a ser percibida (baste pensar en las vallas publicitarias).
- h) **Discontinuidad** (en términos de grosor de la trama o "grano" de la imagen): toda imagen está construida de forma discontinua, para nosotros tiene interés el hecho de que, rebasado un cierto "umbral perceptivo", el espectador percibe la trama de la imagen simultáneamente a un decrecimiento del poder informativo de aquella; se

puede considerar a la trama de la imagen como un caso especialmente interesante de “calidad”, así, por ejemplo, los parásitos de la imagen (los llamados "ruidos", término extrapolado de la teoría de la información) que vienen a perturbar la legibilidad de la imagen (manchas, veladuras, alteraciones del soporte, etc.), pueden resultar significativos, oscilando entre un carácter parásito (ruido informativo) o estético, que el espectador debe completar.

LA IMAGEN Y EL ESPECTADOR

Una de las razones principales de que se produzcan las imágenes es por su condición de elemento simbólico, que la hace mediadora entre el espectador y la realidad. El espectador ordena la realidad a través de las imágenes que construye por la percepción del mundo, y a su vez las imágenes de la realidad estructuran el lenguaje con el que se comunica el espectador. En otras palabras “el espectador construye la imagen, y la imagen construye al espectador”¹⁵.

Ya visto el proceso físico de la percepción de las imágenes, se enfocará esta parte, en los valores interpretativos de la imagen, y en los recursos de los que se vale el espectador para identificar e interpretar una imagen. Uno de ellos es el trabajo de *Reconocimiento*, como menciona Aumont, reconocer algo en una imagen es identificar, al menos parcialmente, lo que se ve en ella con algo que se ve o podría verse en la realidad. El trabajo de reconocimiento utiliza no solo las propiedades del sistema visual, sino también capacidades de codificación bastante abstractas: *reconocer no es comprobar una similitud punto por punto, es localizar invariantes de la visión*¹⁶ (lo que no cambia a pesar de ser distorsionado eventualmente, como el rostro de una persona puesto en una caricatura). En esta medida el reconocimiento no es un proceso que tenga un sentido único.

¹⁵ AUMONT, Jacques, Op. Cit., Barcelona, Ed. Paidós, 1992, Pág. 86.

¹⁶ AUMONT, Jacques, Op. Cit., Barcelona, Edt. Paidós, 1992, Pág. 87

El reconocimiento que incita una imagen artística, requiere, además, del conocimiento previo del espectador sobre el elemento presentado, lo que involucra también sus expectativas, y de ese conjunto de actos perceptivos y psíquicos, al percibir y comprender la imagen, el espectador hace que exista.

Además del trabajo de *reconocimiento*, el espectador también tiene la tarea de *interpretación*, pues la imagen siempre es modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio del lenguaje, y a la organización simbólica de una cultura o una sociedad. La imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas, en esta medida, la imagen es universal, pero siempre particularizada por su espectador.

Esta labor que realiza el espectador de manera casi inconsciente, se puede relacionar con el arte del teatro, cuando, se da cuenta que mirar es también una acción que confirma, modifica e interpreta el mundo. En el teatro el espectador es activo, observa, selecciona, compara, interpreta. “Conecta lo que observa con otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros tipos de espacio. Participa en el performance si puede contar su propia historia sobre la historia que sucede en frente suyo. O si puede deshacer el performance y transformarlo en una mera imagen, al vincular lo que ve con algo que ha leído en un libro, que ha soñado, que ha vivido o imaginado.”¹⁷

IMAGEN POÉTICA

La poesía es entonces, otra forma de narrar el mundo, explorándolo desde la visión particular, pero con la necesidad de utilizar los elementos del lenguaje que la hacen comprensible para otros, claro que, al hablar de lenguaje no se hace referencia sólo al

¹⁷ RACIEËRE, Jaques, *El Espectador Emancipado*, Traducido por Bernardo Ortiz, Artforum, Marzo, 2007.

lenguaje verbal o escrito, sino también al lenguaje visual, sonoro, táctil, olfativo, a la apelación de los diferentes lenguajes que poseemos. Esta es, en gran parte, la búsqueda del arte contemporáneo, la consecución de imágenes totales, no sólo materiales, sino también las imágenes mentales que se crea el espectador, al contacto con la obra.

Teniendo ya una idea de lo que es la imagen, es posible reflexionar en torno a la imagen poética, y su relación con el arte. La poesía necesita de un conocimiento que libere al hombre de sus experiencias cotidianas, requiere que ponga toda su atención para que sea posible la figuración de las imágenes que ella genera y que su mirada propicia. La poesía no pretende alterar el orden que el lenguaje ha impuesto sobre el mundo. No obstante, es ajena a ese orden que ha encerrado al lenguaje en un complicado sistema de equivalencias que limita y obliga a entender la realidad con unos esquemas contemplativos previamente concebidos. La poesía necesita llegar a decir lo intuitivo, a precisar en un lenguaje singular lo que el lenguaje cotidiano no precisa; quiere concebir un nuevo orden de significación que sobrepase el sentido material del texto para lograr su realización efectiva.

En la simplicidad con la que se muestra la imagen poética resuenan voces que exteriorizan el mundo interno del artista. En esta medida la imagen transgrede la realidad expresada por el lenguaje común y nos sumerge en un mundo lleno de referencias y caracterizaciones diferenciadas de las empleadas en nuestros usos convencionales. Son elementos quizá reconocibles, pero alterados en sus condiciones formales, en su estructura, sacados de toda delimitación, arrancados incluso del acuerdo humano de espacio y tiempo.

Así también se puede decir que la imagen poética es metáfora del mundo y las metáforas, al utilizar imágenes no literales, permiten crear ideas abstractas, particulares, que conducen al espectador a donde el lenguaje literal es incapaz de llegar. En otras

palabras, toda metáfora es un símbolo creado para aludir a eso irrepresentable de lo que el mero signo no puede mostrar.

EL ARTE ES IMAGEN POÉTICA

La idea del arte como imagen poética podría resumirse en la siguiente frase: “El arte es el pensamiento por medio de imágenes”¹⁸, aunque sería más completa la idea si la expresamos así: “El arte es el pensamiento expresado en imágenes poéticas”. No hay arte sin imágenes, sin embargo el planteamiento del presente texto es además que toda imagen artística es poética, pues se expresa, como dijimos anteriormente, a través de un lenguaje particular, lenguaje que surge desde la intuición, desde el alma del artista y que se exterioriza con fragmentos de dicho universo interno y mezcla de otras realidades, a lo que llamamos lenguaje poético.

Un lenguaje que no sólo se expresa con palabras, sino también con imágenes, sonidos y con todo aquello que apele al uso de los sentidos. Este es el lenguaje del arte, abstracto, secuencial, racional, pertenece al dominio del hemisferio izquierdo del cerebro. El hemisferio derecho, en cambio, es irracional; en él tienen lugar las emociones, el reconocimiento de las imágenes y la apreciación de percepciones globales, como la música. “El hemisferio derecho es también el hogar de los sueños, la residencia de nuestro inconsciente, de él provienen los mitos, los símbolos, las imágenes arquetípicas de nuestra imaginación. De él, también, proviene la poesía”.¹⁹

¹⁸ TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI editores, 2002.

¹⁹ **Carl Gustav Jung**: Fue un pionero de la psicología profunda y uno de los estudiosos de esta disciplina más ampliamente leídos en el siglo XX. Su abordaje teórico y clínico enfatizó la conexión funcional entre la estructura de la psique y la de sus productos, es decir, sus manifestaciones culturales. Esto le impulsó a incorporar en su metodología nociones procedentes de la antropología, la alquimia, los sueños, el arte, la mitología, la religión y la filosofía.

El arte puede entenderse entonces como un movimiento que va de lo subjetivo (el mundo interno del artista) hacia lo objetivo (el espectador). El artista es un creador de imágenes que logran acercarse al mundo interno de los espectadores. De esta manera podemos decir que el arte se comunica a través de un lenguaje profundo y simbólico, que surge de la interacción entre el inconsciente y la cultura. “El artista es, así, un médium entre el mundo social de las ideas cotidianas y los vastos océanos creativos del infinito mundo de las ideas y de las imágenes arquetípicas del alma”.²⁰

CONCEPTOS RELACIONADOS: Ilusión e imaginación

Algunas de estas definiciones nos permite relacionar la imagen con otros términos, entre ellos mencionaré la ilusión y la imaginación que son condiciones necesarias para el teatro.

La ilusión se define como “una imagen formada en la mente con apariencia real”²¹, para que esa ilusión pueda producirse se requiere inevitablemente del uso de la imaginación definida como la acción de “representarse en la mente la imagen de algo que no existe o que no está presente”²². Estos términos ayudan ya a pensar en las características que debe tener una imagen teatral, la necesidad de expresar una idea y la búsqueda de la mejor manera para sugerir dicha idea al espectador, brindándole la posibilidad no solo de verla sino también de imaginarla, pues la tarea del teatro es sugerir sentidos para que sea el espectador el que los complete.

²⁰ Tomado de Ars Magica: *el lenguaje del alma*. Christian Bronstein. Publicación: febrero 07 de 2012. <http://pijamasurf.com/2012/02/ars-magica-el-lenguaje-del-alma/>

²¹ MOLINER, María. *Diccionario del uso del Español*. Editorial Gredos.

²² MOLINER, María. Op. Cit., Editorial Gredos.

CAPÍTULO II

PRIMERA PARTE: HACIA UNA DEFINICIÓN DE TEATRO

*La imagen del hombre como un actor,
y de la vida como un juego de representar papeles.*
Pirandello.

En el capítulo anterior se realizó un acercamiento a la definición de imagen en términos generales y su relación particular con el arte. En el presente capítulo se centrará la atención en realizar una definición particular de lo que es el teatro, para llegar posteriormente al planteamiento de Imagen Teatral.

EL TEATRO COMO AUTO-OBSERVACIÓN

La primera reflexión acerca de qué es teatro, es la suscitada por la lectura de *El arco iris del deseo* de Augusto Boal. Si bien es un texto que amplía sus aportes sobre teatro del oprimido²³ y plantea todo un sistema práctico sobre el teatro como terapia, en sus primeras páginas el autor realiza una breve reflexión sobre el origen del teatro como actividad humana, específicamente sobre el teatro como la primera invención humana. Para Boal el

²³ **El Teatro del Oprimido** es una tendencia teatral sistematizada por el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal (1931-2009) en los años 1960. Se trata de un teatro de las clases oprimidas y para los oprimidos, para desarrollar una lucha contra estructuras opresoras. Recibe influencia del Teatro Épico de Bertolt Brecht y de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Las técnicas comprenden unos juegos y dinámicas múltiples que se describen en su libro *Juegos para actores y no actores*.

teatro “nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar”²⁴. El autor resalta especialmente el teatro como una actividad inherente al hombre, pues es el único animal que puede verse en acción, pensarse a sí mismo. Y es justamente esta capacidad de observación y reflexión sobre sí mismo, lo que hace que pueda modificarse, e incluso imaginarse en diferentes situaciones, en diferentes reacciones, realizando múltiples acciones, puede ser otros sin dejar de ser él.

Pero poco a poco estas percepciones se van separando, y descubrimos otros que pueden observarnos, otros a los que podemos observar. Así, progresivamente, van apareciendo las divisiones entre Actor – Espectador, el Actor como ese ser humano que se auto-observa mientras realiza acciones que son observadas a su vez por otros y el Espectador que mientras observa al actor en escena puede auto-observarse, auto-reflexionarse, auto-imaginarse en el lugar de ese actor.

EL TEATRO COMO OBSERVACIÓN

Etimológicamente la palabra Teatro viene del griego *Theatron* (lugar para ver), que a su vez proviene del sustantivo *Thea* (visión) que está relacionado también con el verbo *Théaomai* (Contemplar, considerar, ser espectador), de esta manera, el teatro con el sufijo *Tro* significa *medio de contemplación*. Entonces, podemos decir que el teatro es un arte que se realiza para ser contemplado por un público.

Ampliando un poco esta idea, con la siguiente frase de Bentley: “La situación teatral reducida a su mínima expresión, consiste en que A personifica a B mientras C lo mira”²⁵.

²⁴ BOAL, Augusto. *El arco iris del Deseo, del teatro experimental a la terapia*, España, Alba Editorial, 2004.

²⁵ BENTLEY, Eric, *La vida del Drama*, México, Editorial Paidós, 2008, Pág.146.

En esa breve afirmación, se encuentran varios aspectos para agregar a la lista de elementos constitutivos del teatro. La primera es referente a la interpretación, o como lo menciona el autor la “personificación”.

La segunda es referente al acto de mirar, la posición del espectador. Pero, ¿acaso es el público un elemento indispensable para el teatro? ¿De qué forma puede influir la obra en el espectador?. El espectador de teatro no solo mira, no observa las acciones de los actores como observa los hechos reales, siempre pone un alto grado de subjetividad, pues de manera consciente entra a un juego y hace parte de él. La obra, la historia representada, los personajes, pueden generar emociones en el espectador, en ese sentido es posible afirmar que el espectador participa emocionalmente del teatro. Pues observa y siente, observa y escucha, observa e interpreta. Esta participación emocional necesita también que la obra represente cierto grado de identificación.

Y la tercera se refiere al hecho de ser observado, la posición del actor. Pero, ¿Qué legitima a un actor? ¿Qué pasa si un actor, actúa solo para él, si nadie más lo ve?. Un elemento a partir del cual podemos inferir la respuesta a estos interrogantes es la que menciona Bentley, al afirmar que “solo cuando el impulso de jugar se combina con el impulso de ser observado y apreciado, puede decirse que no solo estamos jugando sino también actuando”²⁶. Esa afirmación lleva a pensar una vez más que la actuación, el teatro en sí, requiere indispensablemente de un público que observa, pero también de alguien que quiera ser observado.

²⁶ BENTLEY, Eric, Op.Cit., México, Editorial Paidós, 2008, Pág. 175.

EL TEATRO COMO ARTE DEL ACTOR

¿Puede existir el teatro sin actor? Para responder a esta pregunta bastaría con imaginarse un gran teatro, donde ha sido convocado el público para ver una representación teatral. Al iniciar el espectáculo sólo hay en escena un objeto, luego introducen la música, una canción de suspenso, aparecen algunos textos proyectados en el fondo, las luces van cambiando cada vez y cuentan su propia historia, pasan 10, 15, 30 minutos y no aparece ningún cuerpo viviente en el escenario. ¿Cómo sería la reacción del público? ¿Cuánto tiempo podría soportar sin ver un actor sobre el escenario? Y si no apareciera nunca, ¿podríamos decir que es un espectáculo teatral?.

El teatro se hace con seres humanos, esos que dedican su vida a representar, a presentarse de muchas maneras ante los ojos de una multitud desconocida. Eso son los actores, elementos necesarios para la existencia del arte teatral. El actor es a la vez creador y creación. Prepara nuevas técnicas que van desde su cuerpo, su voz, el espacio. Representa usando su cuerpo en un espacio, sin dejar de desconocerse a sí mismo. Y en esos procesos de creación utiliza diferentes recursos para hacer entrar al espectador en su mundo poético, en sus construcciones imaginarias.

El actor es creador de discursos, de palabras, de imágenes, de gestos, de acciones, en fin, es constructor de sentidos. Es un ser humano entrenado con una alta dosis de sensibilidad e imaginación. Los sentidos que comunica el actor están directamente relacionados con los sentidos que ocupan su vida cotidiana, las acciones, los gestos, las relaciones, los objetos, los recuerdos... en últimas el actor trabaja con su memoria. A partir de allí reconstruye los mundos que crea en el escenario, esos mundos que puede identificar fácilmente el espectador, porque sus referentes están en la realidad.

El actor expone su propia vida reordenada a través de su cuerpo, que es entonces su vehículo expresivo. No exhibe la belleza de su cuerpo, sino las posibilidades de expresión que éste tiene. “Exhibe las muchas y diferentes maneras de ser que descubre en sí mismo”.²⁷ Evidentemente ese cuerpo que presenta el actor en escena, no es su cuerpo cotidiano, es un cuerpo que se transforma para habitar el mundo escénico, un cuerpo que siempre está alerta.

El cuerpo del actor da vida a un texto, lo aleja de una simple lectura y además aporta matices, movimientos, gestos, pero sobre todo miradas, específicamente el encuentro de las miradas de los actores, que funcionan como una especie de centro de comunicación humana. El contacto que se establece con los ojos es más íntimo incluso que el contacto físico. Y de alguna manera esto es lo que hace que los actores estén vivos en escena y que el público pueda sentir e interactuar con esa vida, cargada de emociones, de ficción.

Se podría afirmar entonces que el teatro se hace con actores, o con cuerpos que representan. Incluso en el teatro de objetos o de títeres, donde los protagonistas son elementos inanimados, es indispensable la presencia de un actor que les da vida en escena a través de sus movimientos y de su voz.

EL TEATRO COMO LUGAR DE REPRESENTACIÓN

Tradicionalmente se ha designado Teatro al lugar donde se representan los espectáculos teatrales, a lo largo de la historia han existido diferentes tipos de edificios teatrales, desde el teatro griego o el coliseo romano, el corral de comedias, el teatro isabelino, el teatro barroco, etc. Cada uno de estos espacios, están contruidos con sus

²⁷ BENTLEY, Eric, Op.Cit., México, Editorial Paidós, 2008, Pág. 150

propias características que aportan a los elementos técnicos necesarios para la representación teatral de cada época y género.

El arte teatral requiere inevitablemente un lugar de representación, donde se pueda ubicar por un lado los actores y por otro el público. Sin embargo en el teatro contemporáneo, esa idea de edificio teatral ha variado notablemente, pues en la actualidad las representaciones teatrales pueden realizarse en cualquier espacio, una calle, un museo, una casa, una bodega, en fin, en un lugar cualquiera, que adquiere el nombre de escenario por una convención establecida entre los artistas y el público.

De esta manera se puede clasificar el espacio de la representación teatral desde dos aspectos, un aspecto físico y un aspecto estético. El aspecto físico se refiere a un espacio que consta de tres dimensiones: alto, ancho y profundidad. Estas dimensiones son objetivas. La objetividad está dada por elementos materiales concretos, que cualquiera reconoce sin discusión, como el tamaño, la ubicación, la forma, etc. El aspecto estético, en cambio, se refiere a las dimensiones subjetivas del espacio. Es decir a los espacios que se construyen dentro del espacio por medio de la representación, que no requieren necesariamente de un elemento físico que los materialice. El espacio estético, como lo menciona Boal, libera la memoria y la imaginación:

La memoria se compone de sensaciones, emociones e ideas que ya han sido percibidas o sentidas por lo menos una vez, y que permanecen registradas [...] La imaginación es el proceso psíquico que amalgama ideas, emociones y sensaciones dentro del terreno de lo posible [...] la memoria y la imaginación son partes del mismo proceso psíquico, la una no puede existir sin la otra; no puedo imaginar sin tener memoria, y no puedo recordar sin imaginar [...] estos dos elementos proyectan sobre el espacio estético las dimensiones subjetivas ausentes en el espacio físico [...] y estas dimensiones del espacio solo existen en el sujeto.²⁸

²⁸ BOAL, Augusto. Op. Cit., España, Alba Editorial, 2004, pág. 37.

Según esta descripción, se puede decir que el arte teatral siempre está en función de construir espacios estéticos, de transformar el escenario (espacio físico) por medio de convenciones, en un bosque, una cárcel, un barco, un mar, o cualquier lugar imaginable, con el propósito de llevar al espectador a esa realidad escénica. La pregunta que surge ahora es ¿Cómo se establecen esas convenciones?, ¿Cuáles son los recursos que utilizan los artistas del teatro para construir esos espacios estéticos?

LENGUAJE TEATRAL

Para este punto se tomará como referente los planteamientos de Kowzan²⁹, quien propone algunos elementos para el análisis semiótico de un espectáculo teatral, particularmente nos interesa relacionar estos elementos con el lenguaje y la creación de imágenes en el teatro.

Para hablar de lenguaje teatral o de imagen debemos, en primer lugar, definir qué es un signo. El signo (del lat. *signum*) “es cualquier cosa, acción o suceso que, por una relación natural o convencional, evoca otra o la representa”³⁰. Según esta definición se puede afirmar que todo en el arte teatral es signo, es siempre representación de algo. Si se mira cada elemento de una puesta en escena como signo, y a su vez el conjunto de esos signos como otro signo más y así sucesivamente, se encontrar que en el teatro todo adquiere significado y que es el arte donde el signo tiene mayor riqueza y complejidad.

Un signo siempre consta de dos partes: una material, perceptible por los sentidos, a la que llamamos significante, y otra inmaterial, psíquica, conceptual, a la que llamamos significado. La cosa que es representada se llama referente. Existen *signos naturales* y

²⁹ **Tadeusz Kowzan**, (1922 - 2010), es un historiador y semiólogo del teatro.

³⁰ MOLINER, María. Op. Cit., Editorial Gredos.

*signos artificiales*³¹. Los signos naturales son aquellos que tienen una relación natural con la cosa significada, como el humo es signo del fuego; los artificiales son aquellos cuya relación con la cosa significada depende de una decisión voluntaria, casi siempre de carácter colectivo, como el lenguaje verbal. Así en el teatro los signos son siempre artificiales, pues son creados por la voluntad del artista, bien sea el autor de la pieza dramática, el escenógrafo, el director, el actor, con la intención de comunicar algo al espectador.

El teatro se sirve tanto de la palabra hablada como de diferentes códigos no lingüísticos. No hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser utilizado en el teatro, pero ninguno se manifiesta en estado puro o aislado. Por ejemplo, la palabra es modificada en su significado original por la entonación, la mímica, el movimiento, etc., y todos los restantes medios de expresión escénica actúan a la vez sobre el espectador como combinaciones de signos que se complementan, se matizan entre sí o bien incluso se contradicen. Este último aspecto, el de la contradicción u oposición es muy utilizado en el teatro contemporáneo, pero este aspecto se ampliará mucho más en el siguiente capítulo.

Teniendo en cuenta las características mencionadas anteriormente, Kowzan, reconoce que se pueden encontrar trece sistemas de signos al interior del lenguaje teatral:

1. La palabra o texto.

La palabra o texto está presente en casi todas las manifestaciones teatrales, a excepción de aquellas donde prima el lenguaje corporal. El papel del texto y su significado, varía de

³¹ KOWZAN, Tadeusz, *El signo en el teatro*, Artículo de *Teoría del teatro*, Madrid, Arcolibros, 1997, Pág.129.

acuerdo a cada género dramático, a los estilos estéticos de la puesta en escena, y por supuesto a la intención del autor y/o director.

2. El tono.

La entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad y la dicción modulan y matizan el signo lingüístico. Las variaciones en este aspecto pueden tener valor estético, pero también significativo.

3. La mímica del rostro.

Se trata del sistema de signos más próximo a la expresión verbal. Existe toda una serie de signos mímicos afines a formas de comunicación no lingüística, a las emociones y a las sensaciones corporales de agrado y desagrado.

4. Los gestos.

Un gesto es cualquier movimiento o actitud de las manos, los brazos, las piernas, la cabeza o el cuerpo entero, con el fin de comunicar signos.

5. Los movimientos escénicos del actor.

Son los desplazamientos del actor en el espacio y pueden ser:

Espacios sucesivos ocupados en relación a otros actores, a los accesorios, a la escenografía y a los espectadores. Modos de desplazamiento (velocidad, ritmo, etc.). Entradas y salidas.

Movimientos colectivos.

6. El maquillaje o la máscara.

Destaca el rostro del actor bajo determinadas condiciones de luz. Si es una máscara tipifica y fija el personaje. El maquillaje, junto con la mímica, crea la fisonomía del personaje.

7. El peinado.

Viene asociado al vestuario y al maquillaje, pero en realidad es un elemento independiente que puede proporcionar significados importantes, como el lugar, la cultura, la edad, momento histórico, estado de ánimo, etc.

8. El vestuario.

Es, como en la vida, vehículo de signos artificiales de gran variedad. En teatro es el medio más externo y convencional de definir al personaje. Al igual que el peinado puede ser signo de lugar, del clima, del sexo, de la pertenencia a una clase social o religiosa, etc.

9. Los accesorios.

Constituyen un sistema autónomo de signos. Pueden situarse entre el decorado y el vestuario y pueden tener un significado identificador de lugares y situaciones, pero a veces adquieren una función teatral, cuando su presencia o ausencia modifican comportamientos o cobran un valor significativo dentro de la representación.

10. El decorado o escenografía.

Su finalidad es representar un lugar, geográfico, social, o ambas cosas a la vez. Puede expresar tiempo, estación del año, parte del día, pero también puede transmitir atmósferas, ambientes, conceptos y situaciones. No se limita a los elementos que contenga, sino que también influye su colocación, sus cambios. Puede incluso no existir y esto también tiene un valor significativo.

11. La iluminación.

La luz artificial, sobre el escenario es un elemento introducido recientemente, pues su primera aparición se produce a finales del siglo XVII. La luz teatral tiene un uso cada vez más amplio y rico desde el punto de vista del significado. Permite limitar el campo

escénico, expresar un lugar determinado de la acción, enfocarse en un actor o un accesorio, resaltar la escenografía. Intensifica o atenúa el valor de un gesto, de un movimiento. Dentro de la iluminación entraría también la proyección, aunque su función significativa puede sobrepasar el aspecto de iluminación. Puede haberlas fijas o móviles, pudiendo incluso sustituir al decorado. Actualmente, la proyección tiene formas muy variadas y se ha convertido en un medio de aportar signos de otros sistemas.

12. La música.

El valor significativo de la música aplicada al espectáculo es indudable. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces contradecir, signos de otros sistemas, o incluso reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas unidas a cierto tipo de música pueden evocar tiempos, ambientes, situaciones, lugar o época de la acción. El tema musical que acompaña las entradas y salidas de cada personaje se convierte en signo de cada uno de ellos. El caso más notable es el del teatro musical, donde la música tiene el valor de la entonación y la dicción en la palabra.

13. Los efectos sonoros.

No pertenecen ni a la palabra ni a la música; son los ruidos. Hay signos naturales propios del mismo movimiento de la representación, pero los que interesan a efectos de lo significativo son los producidos con intencionalidad, pues siendo ruidos naturales o artificiales en la vida son reproducidos artificialmente para los fines del espectáculo y forman el sistema de los efectos sonoros.

A su vez, Kowzan, realiza una clasificación de estos signos del espectáculo de acuerdo a su naturaleza, aquellos que son propios del actor y los que son externos a él,

aquellos que son visuales o auditivos, los que representa tiempo y/o espacio. La clasificación es la que se muestra en la siguiente tabla:³²

1. Palabra 2. Tono	Texto Oral	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)

³² KOWZAN, Tadeusz, Op. Cit., Madrid, Arcolibros, 1997, Pag.146.

La palabra que surge del texto dramático, las imágenes sugeridas por los objetos en el escenario, el color, la melodía, el maquillaje, el vestuario, en fin los elementos que ocupan el espacio y el tiempo escénicos tienen una existencia significativa, es decir, “todo en el escenario significa, pero nada significa por sí mismo, es un discurso significativo en su conjunto, una totalidad de sentido”³³, o como menciona Barthes:

“Es una especie de maquina cibernética, que encendida empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen la particularidad de ser simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado punto del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones, (procedentes del decorado, del vestuario, de las luces, del lugar que ocupan los actores, de sus gestos, de su mímica, de su palabra)[...] Así pues nos hallamos frente a una verdadera polifonía informacional, de modo que la teatralidad es esto: una espesura de signos”³⁴.

A partir de estas reflexiones sobre el signo en el teatro, sobre sus funciones y su clasificación, se puede afirmar que el arte teatral se comunica a través de signos, y que esos signos se expresan a través de imágenes, tanto internas como externas, construidas por diversos agentes (autor, director, actor, escenógrafo, músico, etc.). Por tanto, el lenguaje teatral se compone de imágenes significativas que son interpretadas por el espectador.

³³ VALLEJO Aristizabal, Patricio, *Teatro y vida cotidiana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.

³⁴ BARTHES, Roland, *Ensayos Crítico*, España, Biblioteca Breve Seix Barral, 1963.

SEGUNDA PARTE: IMAGEN TEATRAL

“Nuestro verbo es la imagen.

*La literatura del teatro no es más que palabras,
frases mil veces repetidas...tal vez nunca ha habido teatro,
tan solo literatura representada”.*

R. Griffiero

LA FUNCIÓN DE LA IMAGEN EN EL TEATRO

En el mundo teatral, algunos teóricos han realizado cortas definiciones sobre el concepto de imagen, pero no se encuentran muchos textos que profundicen sobre su función como elemento narrativo. Sin embargo, se mencionarán en este punto algunos de ellos. Por ejemplo Meyerhold cuando dice que “el papel de las imágenes es el de estimular la actividad cerebral del público, forzarlo a pensar y a discutir. Este es un aspecto del teatro, pero hay otro que llama a la sensibilidad: bajo la acción del espectáculo, la sala debe pasar por todo un laberinto de emociones”³⁵.

Por otra parte esta Patrice Pavis, quien analiza que la imagen desempeña un papel cada vez más importante en la práctica teatral contemporánea, puesto que se ha convertido en la expresión que se opone al texto, a la fábula o a la acción. Pone como ejemplo el teatro Visual, donde se busca únicamente un encadenamiento de imágenes escénicas, tratando los materiales lingüísticos y actanciales como meras imágenes o cuadros³⁶.

³⁵ MEYERHOLD, Vsevolod, *El actor sobre la escena: Diccionario de práctica teatral*, México, Grupo editorial Gaceta, 1986.

³⁶ PAVIS, Patrice, *Diccionario de Teatro*, España, Editorial Paidós, 1998, Pág. 245.

Si bien es cierto que las imágenes pueden remplazar al texto como elemento narrativo de una obra, no es necesariamente esa su función, ya que también pueden ser usadas como complemento de los diálogos, de la acción o de la historia. Hemos aprendido a reservar la palabra *imagen* para esas formas que sugieren una analogía sensible, a oponer imagen y palabra, olvidando que una imagen es siempre palabra, texto, escritura y que una palabra es primero una imagen. El teatro en términos generales siempre ha hecho uso de las imágenes. Su función, como ya se ha dicho, no necesariamente contradice o elimina el texto, hace que las palabras puedan convertirse en elemento dramático y no sólo auditivo, en ilusión de la realidad. Ampliando esta condición Patrice Pavis recuerda que:

“[...] la búsqueda de la dimensión fantasmagórica (fantasía) y desmaterializada de la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático; en efecto a partir del momento en que el escenario lo “imaginiza”, el texto se presta a una relectura según modalidades nuevas. A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no es ilegible e inmaterial, sino que sigue siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal.”³⁷

Esa organización formal de la imagen en el teatro, se puede hacer quizá, a través de la clasificación en imágenes internas y externas, las primeras serían aquellas que se construyen en la mente del espectador y que son suscitadas por signos auditivos, como: la palabra, el tono, la música y los efectos sonoros. Las segundas serían las que se construyen por medio de signos visuales, es evidente que también requieren de un proceso mental, pero a partir de elementos materiales, aquí se puede mencionar: los gestos, los movimientos, el maquillaje, el vestuario, el peinado, los accesorios, la escenografía y la iluminación.

³⁷ Ibid.

Esta maquinaria creada por el teatro, donde se mezclan los elementos tanto textuales y sonoros como visuales, resalta cada uno de ellos como una imagen por medio de la cual se debe estimular los diferentes órganos sensoriales del espectador, para llevarlo así a complementar la obra con sus propias experiencias, pues “el teatro no actúa únicamente sobre el cerebro sino también sobre el *sentimiento*”³⁸.

La tarea del teatro contemporáneo, es pues, usar todos estos elementos de manera consciente para hacer de la obra una experiencia significativa. Afirmando la idea de que la puesta en escena es siempre una puesta en imágenes. “Hoy encontramos a menudo un escenario construido con una serie de imágenes de gran belleza. El escenario se confunde casi con un paisaje y una imagen mental, como si se tratara de ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo. Después de haber sido la máquina para jugar, el decorado se ha transformado en la *Maquina Para Soñar*”³⁹. Y es justamente la idea del teatro como *Maquina para Soñar*, la que soporta algunas de las producciones contemporáneas, donde los elementos escénicos se construyen con significados abiertos, donde el uso de las nuevas tecnologías y la fusión de las diversas expresiones artísticas hacen del teatro un arte cada vez más completo y complejo.

Por ejemplo el trabajo de Robert Wilson, el director estadounidense, que gracias a su bagaje como artista plástico, logra por medio de la imagen llevarle sensaciones nuevas a una audiencia acostumbrada a la pasividad de la butaca. Está claro que la imagen tiene un contenido ideológico, sensorial, y al unirse una con otra van construyendo una historia. En este sentido el teatro de Wilson trabaja en hacer visibles las imágenes que imaginiza el texto, aun en ausencia de este. Para Wilson el texto no es más que música para las obras y el montaje teatral no debe tener como eje principal la ideología, sino la yuxtaposición de las

³⁸ MEYERHOLD, Vsevolod, Op. Cit., México, Grupo editorial Gaceta, 1986, Pág. 187.

³⁹ PAVIS, Patrice, Op. Cit., España, Editorial Paidós, 1998, Pág. 246.

imágenes. Wilson toma personajes, objetos y situaciones que no tienen nada en común, ni siquiera una historia, y los hace unirse para crear poesía en el espacio. Dicha “Poetización del espacio” se traduce en una creación de pinturas en movimiento acompañado de la utilización de colores.⁴⁰

IMAGEN TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Tradicionalmente, cada corriente artística ha buscado oponerse a la anterior. La aparición de tendencias teatrales que deseen apartarse del teatro del siglo XX sería también un hecho normal, pero no se podría saber con certeza cuál es el rumbo que el nuevo teatro tomará para cambiar las tendencias actuales. No obstante, podemos suponer que esa innovación está en comprender las nuevas tecnologías y su aplicación en el hecho teatral.

El teatro como técnica de representación, ha estado siempre abierto a los adelantos tecnológicos que le permitan ampliar sus posibilidades expresivas. Desde sus inicios este arte introdujo ingenios técnicos para realizar diferentes trucos que sorprendieran al espectador, como vuelos en escena, desapariciones, extrañas mutaciones de los personajes, etc. Ya en el siglo XX, cuando se hace posible la grabación de la voz y las imágenes y con la utilización de la fotografía, la radio, el cine, se posibilitan nuevas herramientas. “Desde este punto de vista, las tecnologías de la imagen representan un nuevo capítulo en la historia del teatro, un espacio que no ha dejado nunca de estar habitado por las imágenes y sus distintos modos de construcción”⁴¹.

Los aportes de estas nuevas tecnologías de la imagen al teatro son, por un lado la construcción de *ilusión* “a través de un nuevo teatro mediático, más creíble, más inmediato,

⁴⁰ Fuente virtual: <http://globedia.com/teatro-imagen-robert-wilson> mayo de 2013

⁴¹ CORNAGO Bernal, Oscar, *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen*, Madrid, Revista Arbor, Marzo-Abril 2004. Pág. 596.

mas interactivo y emocionante en muchos casos que la escena en vivo, un teatro más real que la realidad”⁴². Esto debido a las amplias posibilidades técnicas que tiene los medios audiovisuales para construir ficciones totalmente verosímiles, permitiendo mostrar situaciones que en la realidad escénica serían más difíciles de creer.

Por ejemplo si se quiere presentar a un personaje que se está ahogando en el mar, poner esta situación en el escenario a través de una convención es muy distinto a presentar una imagen proyectada donde vemos al personaje, a través de una toma subacuática, luchando contra la fuerza del agua. Aunque después veamos salir al personaje empapado al escenario, y tengamos la seguridad de que lo que vimos no es real, podemos creer mucho más en esa imagen, que si hubiéramos visto al actor en escena actuando sobre un mar imaginario. Otras lecciones que aportan los medios audiovisuales (en especial el cine), a la construcción dramática, es la fragmentación del discurso, es decir, las diferentes maneras de narrar desde estructuras no lineales; la idea de montaje, desde los diferentes usos del espacio y las técnicas de iluminación, todo esto con el afán de alejarse cada vez más de una estética naturalista.

“Entender el teatro desde lo que no es teatro, desde el cine, la televisión, el video o Internet, ha revertido en un enriquecimiento de la manera de hacer y concebir el proceso escénico”.⁴³ Respondiendo a las nuevas prácticas mediáticas, el teatro contemporáneo se convierte en un espacio de choque, contraste y yuxtaposición de sentidos, caracterizado por diversas formas de construcción y múltiples miradas.

Cada medio de expresión supone mucho más que un lenguaje artístico, implica un modo diferente de representar la realidad, de acceder al mundo y percibirlo. En los medios

⁴² CORNAGO Bernal, Oscar, Op. Cit., Madrid, Revista Arbor, Marzo-Abril 2004, Pág.597.

⁴³ CORNAGO Bernal, Oscar, Op. Cit., Madrid, Revista Arbor, Marzo-Abril 2004, Pag.598

audiovisuales, por ejemplo, el cuerpo vivo del actor está ausente. Justamente eso es lo que diferencia el teatro, del cine y la televisión, la relación actor-espectador. En el teatro ambos comparten un mismo espacio y tiempo, mientras que en los medios audiovisuales no es posible esta relación. Sin embargo la fascinación que produce la presencia de estos elementos en la puesta en escena, es lo que ha hecho que a partir de los años setenta sean cada vez más habituales en la maquinaria escénica.

Por muy al margen que se quiera estar de las nuevas tecnologías, es inevitable que todo creador piense en el público que debe recibir su obra, y “ese público, como él mismo, está fuertemente influido por un lenguaje cultural desarrollado por la televisión y posteriormente el mundo del internet”⁴⁴. La escena contemporánea ya no intenta retratar la realidad sino ser una realidad alterna y la imaginación de los espectadores es más importante que nunca, de alguna manera el teatro actual busca compensar el minimalismo de los elementos escenográficos con diferentes estímulos auditivos y visuales.

Se podría afirmar de igual manera que el teatro es un medio audiovisual, pues existen en la representación diversos elementos visuales y sonoros, sin embargo, como dijimos anteriormente, el uso compartido del espacio y el tiempo, y la apelación a otro tipo de sentidos, como el olfato, el gusto y eventualmente el tacto, son sensaciones que el cine y la televisión no pueden transmitir. El hecho de que la sociedad actual considere el cine y la televisión como más accesibles y económicos, y al teatro como caro y aburrido, es lo que ha obligado al teatro a renovarse y a explorar las nuevas herramientas que le permitan seguir sorprendiendo al espectador, así como desde el siglo pasado lo pedía Meyerhold:

Permítannos actuar sobre un escenario equipado con todos los hallazgos de la técnica moderna y capaz de satisfacer las exigencias que planteemos a la acción teatral, y solo

⁴⁴ CORNAGO Bernal, Oscar, Op. Cit., Madrid, Revista Arbor, Marzo-Abril 2004, Pag.602

entonces podremos crear espectáculos que atraigan a tantos espectadores como los que en la actualidad atraen los cines... todo espectáculo por crear en estos días debe aspirar a que la sala participe en la acción que se desarrolla sobre el escenario.⁴⁵

Hay que permitirse pues hacer uso de estas nuevas tecnologías, observar y sentir el teatro desde otras perspectivas, con la certeza de que sigue siendo teatro, por que conserva lo fundamental, un escenario, un público, un actor y una necesidad expresiva.

LA IMAGEN Y SUS DISTINTOS MEDIOS DE EXPRESIÓN

Los mecanismos para montar un espectáculo son inagotables y cada director tiene varias vías para construir sus imágenes. No existen reglas definitivas de composición en el arte teatral, es casi como armar un rompecabezas. Sin embargo si se toman las características de composición que se mencionan en el primer capítulo (grado de figuración, grado de iconicidad, complejidad, contexto, aspecto cromático, formato y tamaño, calidad técnica y discontinuidad), y se aplican al montaje, se puede proporcionar mayor rigor técnico y enriquecer el espectáculo en cuanto a elementos formales se refiere, en la armonía de los colores, la unidad de los materiales y el equilibrio del espacio, por ejemplo. El resultado puede ser un muy buen espectáculo, pero aun así se hace necesario también evaluar el contenido, la conexión que establece esa forma con lo que queremos transmitirle o comunicarle al espectador.

Si solo se analiza la dimensión plástica y se determina que esos fueron los elementos que lograron conmover al espectador, pero se encuentra que no se ha captado el mensaje más profundo, hay que concluir que la puesta en escena no alcanzó su objetivo. No se está negando la importancia de la dimensión plástica, ni estética, sino que se afirman

⁴⁵ MEYERHOLD, Vsevolod, Op. Cit., México, Grupo editorial Gaceta, 1986, Pág. 188.

que todo esto debe estar al servicio de la construcción de sentidos del espectáculo. “En el teatro todo tiene que estar al servicio de la obra y de la comunicación con el espectador. El director tiene que poner en contacto y en relación armónica todos estos elementos para llegar a la imagen dramática”.⁴⁶

Podemos hacer así una diferenciación entre imaginería e imagen dramática, la primera está compuesta sólo de objetos y de actores en relación pasiva con los mismos. La segunda se da cuando el actor usa el objeto y expresa con él lo que tiene que expresar. Esa imagen dramática es importantísima, porque es la que queda grabada en la memoria del espectador. “La imaginería se vuelve imagen a través del uso que el actor en cuanto personaje, le da a los objetos que encuentra en el escenario”⁴⁷ y también el uso que puede darle el espectador.

Pero, cuáles son los medios que se usan en la puesta en escena para construir las imágenes. En la primera parte de este se presentó la clasificación de hace Kowzan de los diferentes elementos con los que se construyen signos en el teatro, y con los cuales se puede desarrollar un análisis semiológico; lo que interesa ahora, es realizar una nueva clasificación a partir del uso de esos elementos. La división que se propone, contempla tres medios distintos: el cuerpo del actor, el espacio, y los recursos técnicos y/o tecnológicos. A continuación se amplía cada uno de ellos:

1. Cuerpo del actor:

El primer medio con el que se pueden construir imágenes en el teatro, es el propio cuerpo del actor, aunque los recursos expresivos de dicho cuerpo son múltiples, aquí se especifican dos maneras básicas:

⁴⁶ MEYERHOLD, Vsevolod, Op. Cit., México, Grupo editorial Gaceta, 1986, Pág. 131.

⁴⁷ GIROLAMO, Claudio. *Rito, espacio y mensaje teatral*. Dirección Escénica, Memorias del taller nacional, Colcultura.

- a) Palabra:** Ciertamente las palabras y los sonidos producidos por el actor, pueden considerarse como un recurso corporal, pues en la emisión fonética intervienen un sin número de procesos físicos. Por medio de estos recursos el actor puede construir imágenes no materiales, es decir imágenes internas. Así, por ejemplo, a través de la palabra puede describir lugares o situaciones que el espectador reconstruye en su mente con ayuda de la imaginación; o producir sonidos que evoquen animales, objetos, atmosferas, emociones, sensaciones, etc. Puede cambiar el tono, el registro, el ritmo, la dicción para producir la imagen deseada.
- b) Movimiento:** A través de los gestos, las acciones, los desplazamientos y en general la movilización de cualquier parte del cuerpo, el actor puede construir imágenes. Estas imágenes son evidentemente materiales (se materializan a través de su cuerpo), son visuales porque el público puede observarlas y a partir de allí hacer sus interpretaciones. En muchos casos el movimiento que realiza el actor significa de acuerdo al lugar donde se realiza, en otros, con relación a los objetos que utiliza.

Vale la pena mencionar, que a veces ese cuerpo usa otros recursos externos para construir imágenes, entre ellos se puede mencionar el vestuario y el maquillaje.

2. Espacio:

El segundo medio básico con el que se pueden construir imágenes dramáticas es el espacio, aquí también todo es visual, material. Diferenciaremos tres aspectos:

- a) Espacio como lugar** (Imagen apropiada): se refiere a las imágenes que se pueden construir desde el espacio como lugar determinado, un lugar que no se elabora para la puesta en escena. Esto hace referencia a aquellas representaciones donde el

escenario y la escenografía son un lugar real, determinado, diferente al teatro tradicional, una calle, una bodega, un apartamento, un museo, etc. Aquí la utilización del lugar es determinada por sus usos conceptuales, es la imagen que proyecta este lugar y de la que se apropia el artista para la construcción de los sentidos de la obra. Por ejemplo, el espectáculo *Inferno* del director Romeo Castelluci (1960)⁴⁸, donde usa el Palacio de los Papas en Aviñón, Francia, como escenario y escenografía:

Inferno arranca con el propio director, embutido en un traje protector, atacado por tres perros gigantes. Luego un actor procede a escalar, sirviéndose sólo de manos y pies, los 38 metros de muro de piedra que constituyen el decorado de la Cour d'honneur. Y desde lo alto lanza al escenario un balón de baloncesto. A lo largo de la función la pelota pasará de mano en mano, como una culpa, como una amenaza, como un obsequio. Los actores se ayudarán o se asesinarán entre ellos, se embarcarán en inútiles esfuerzos colectivos o asistirán paralizados a la llegada del caballo blanco del Apocalipsis. Castellucci propone una sucesión de visiones. El miedo y la evocación de la muerte están presentes en la escena. También la de la vida, a través de niños que juegan dentro de un cubo de cristal, ajenos al horror. A los ruidos de carros que chocan. Al sonido distorsionado de la disección de un cadáver. A la crepitación de las líneas eléctricas. Se suma la palabra *Inferno*, que de pronto sube al escenario y es colocada de espaldas al público, es decir, el infierno está donde nosotros, los espectadores. Luego desaparecerá la palabra y sólo quedarán las comillas que la encuadraban, que nos encuadran. Al final unos televisores componen otra palabra: *etoile (estrella)*, pero tres de los monitores son destruidos para que el espectáculo se acabe con *toi (tú)*. Castellucci no cree en la sentencia sartriana de "el infierno son los otros".⁴⁹ (Ver anexos: **Imagen 1**).

⁴⁸ **Romeo Catelluci**, es un director de escena, dramaturgo, artista plástico y escenógrafo italiano. Desde los años ochenta es uno de los protagonistas del espacio teatral vanguardista en Europa.

⁴⁹ Tomado del artículo *El infierno son los espectadores* de Octavi Martí: 14 Junio de 2008

En cuanto al Palacio de los Papas (en francés, *Palais des Papes*) en Aviñón, Francia, hay que resaltar que es uno de los más grandes e importantes edificios góticos medievales de Europa. Que ocupa, en total 15.164 m². Sus muros alcanzan más de 5 metros de grosor. Forma parte del Patrimonio de la Humanidad desde el año 1995. Aviñón se convirtió en la residencia papal en 1309. En 1791 fue el escenario de una matanza de contrarrevolucionarios, cuyos cuerpos se arrojaron desde a la *Tour des Latrines* en el *Palais Vieux*. El palacio fue posteriormente tomado por el estado francés napoleónico para usarlo como barracas militares y prisión. La *Cour d'Honneur* del palacio es, desde 1947, el lugar emblemático del Festival de Aviñón.

Teniendo en cuenta todas estas características físicas e históricas del lugar que Castelluci escoge para su representación, se puede deducir que *inferno*, no podría transmitir los mismos sentidos desde otro espacio, pues es a partir de allí, desde donde el director elabora sus imágenes, la narración de la historia que quiere contar, de las sensaciones que quiere provocar.

b) Espacio como Forma (Imagen evocada): Este punto se refiere al espacio como formato de la representación. Es el escenario teatral, vacío, donde se construyen imágenes a través de la disposición espacial y los desplazamientos del actor. Ejemplo de esto son los planteamientos de Ramón Griffero (1954) en su libro *La dramaturgia del espacio* (2011).

Griffero⁵⁰ muestra como el formato de representación por excelencia es el rectángulo, pues a partir de este vemos gran parte de las creaciones artísticas: los

http://elpais.com/diario/2008/07/14/cultura/1215986405_850215.html

⁵⁰ **Ramón Griffero**, es un dramaturgo y director teatral chileno, fundador de la compañía *Teatro Fin de Siglo*,

lienzos de los pintores, los afiches, las fotografías, las pantallas de cine, los televisores, por mencionar algunos ejemplos; es también el formato tradicional del escenario teatral.

El autor propone entonces, tomar ese rectángulo y “diseccionarlo geométricamente” de la siguiente manera: “tomamos nuestro rectángulo-escenario y trazamos al interior de este las dos líneas diagonales principales, luego se divide en tres horizontales paralelas y en tres verticales equidistantes; finalmente desde el centro trazamos un círculo que contiene todo el rectángulo”⁵¹ (ver anexos: *Imagen 2*).

Las líneas trazadas, generan una subdivisión del espacio en rectángulos más pequeños, triángulos y un círculo. La propuesta de Griffero muestra cómo a través de los desplazamientos y las acciones que realiza el actor dentro de esas figuras, puede comunicar imágenes y determinar la manera en que desea ser visto, leído o significado. Así por ejemplo, las sensaciones que comunica un actor si se desplaza por la diagonal, van a ser distintas a si llega al centro y se queda inmóvil o si corre por el círculo sin parar, o si se queda sentado en el último rectángulo de la esquina superior derecha.

Esta consciencia del espacio escénico como forma, permite componer infinidad de sentidos. Posibilita la creación de atmósferas, guía la mirada del espectador para generar imágenes mentales, para transformar el espacio sin necesidad de modificarlo.

considerado uno de los exponentes de la postmodernidad escénica y renovador del teatro contemporáneo latinoamericano.

⁵¹ GRIFFERO, Ramón, *La dramaturgia del espacio*, Santiago de Chile, Ediciones Frontera Sur, 2011, Pág.72

c) Espacio y objeto (Imagen elaborada): Este aspecto se refiere a las modificaciones del espacio a partir de los objetos. Existen varias maneras de construir imágenes o sentidos a partir de la relación objeto-espacio. La primera de ellas es cuando tomamos un objeto funcional, y lo ponemos en el espacio, para representar alguna característica que le es propia. Por ejemplo la presencia de un ataúd en el que se encuentra el cadáver.

La segunda es cuando se toma un objeto cotidiano, que al introducirlo al escenario se descontextualiza para convertirse en signo, “y está ahí para señalarnos una pista, lugar, atmósfera, posesión, memoria o diálogo”.⁵² Por ejemplo, una rama seca sobre el escenario, pueden indicar una época del año, pero también de acuerdo a la situación puede representar la muerte.

La tercera es cuando se construye artefactos que representan esos objetos cotidianos. Aquí se estaría hablando de objetos escenográficos, de decorado o de utilería. En algunos casos estos objetos se re-significan modificando sus propiedades esenciales, como el tamaño, la textura, el color, etc. Por ejemplo una bicicleta gigante, o un teléfono blando, o un árbol negro. Esta construcción de objetos y sus usos, varía de acuerdo a la estética de cada obra, de cada grupo, de cada director.

De esta manera tenemos no sólo el escenario como objeto que representa, sino también como objeto que se modifica con la presencia de otros objetos, que compone con ellos y permite la construcción de nuevos sentidos.

⁵² GRIFFERO, Ramón, Op. Cit., Santiago de Chile, Ediciones Frontera Sur, 2011, Pág. 120.

3. Recursos técnicos y tecnológicos:

Estos recursos pueden complementar las imágenes construidas por los medios anteriores (cuerpo del actor y espacio) o construir imágenes independientes a través de:

a) Iluminación: Es un elemento que permite crear atmósferas, construir imágenes de lugar, o bien apoyar las imágenes construidas por el actor o el espacio. Existen diversos recursos para iluminar la escena, y cada uno de ellos genera a su vez imágenes distintas, así por ejemplo la luz que proyectan las velas pueden generar un sentido distinto a la luz proyectada por una bombilla, una farola, una linterna, un seguidor o cualquier otro objeto lumínico. Como ejemplo tenemos el trabajo que realiza Robert Wilson, para quien la luz, es lo que nos ayuda a escuchar y a ver la escena:

“La luz pinta el espacio y pintar el espacio es componerlo, organizarlo desde sus elementos básicos: líneas, formas geométricas, luz y color. Con la pigmentación se revela la luz y el espacio. La escena se construye con sensaciones cromáticas. Denominamos libreto visual a la grafía de la luz que el director compone, porque se sirve de la luz como desde una dimensión estructural, posibilitando la formación de atmósferas y densidades, y la aparición y el movimiento de objetos y actores”.⁵³

Para Wilson, la luz asume siempre la función de un actor. El libreto visual se convierte así en una estructura literaria que organiza un vocabulario del espacio y la mirada.

b) Música: Desde la antigüedad la música ha estado unida a la escena, puede entenderse la música como un lenguaje artístico independiente, sin embargo en el arte teatral, este lenguaje construye sentidos alternos a la representación. Al igual

⁵³ MOREY, M.; PARDO, C., *Robert Wilson*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 2003.

que la luz, la música y sus diferentes formatos⁵⁴, puede crear imágenes y ser usada para reforzar la acción, para unir diferentes escenas, para transmitir emociones o también para crear atmósferas. Esta unión entre música y teatro ha dado origen a géneros como la ópera o el teatro musical.

c) **Sonidos:** Al igual que la música, los sonidos evocan imágenes mentales, y en algunos casos emociones en el espectador. Por ejemplo, basta escuchar la bocina de un carro, para que el espectador pueda visualizarlo, o el sonido del mar, el viento, un vidrio que se rompe, un portazo, etc. Cada uno de estos sonidos evoca la imagen de un objeto, una acción, un lugar, un estado de ánimo. Este recurso es de uso frecuente en las puestas en escena. Wilson, por ejemplo considera que “lo que se ve es tan importante como lo que se escucha, y que han de reforzarse mutuamente, puesto que nos relacionamos en gran parte a través del oído y de la vista”.⁵⁵

d) **Elementos audiovisuales:** El uso de elementos audiovisuales para crear imágenes en el teatro, es cada vez más frecuente. Este recurso, puede ser una proyección de un video pregrabado, una proyección en vivo, una reproducción en algún medio electrónico (televisores, computadores, etc.) dentro de la escena. Las posibilidades son cada vez mayores. Ahora por ejemplo se ha incorporado al teatro el uso de *Vídeo Mapping*, una técnica que consiste en proyectar imágenes sobre superficies reales, generalmente inanimadas, para conseguir efectos de movimiento o 3D. La práctica más habitual en las técnicas de video mapping es proyectar las imágenes sobre edificios, acompañando los efectos visuales con efectos sonoros que aportan una nueva dimensión de sentido al espectáculo.

⁵⁴ *Formato*: es en este caso la manera en que puede aparecer la música en escena, con músicos en vivo, como pista pregrabada, como producto de movimientos generados por los actores o los objetos, etc.

⁵⁵ MOREY, M.; PARDO, C., Op. Cit., Barcelona, Ed. Polígrafa, 2003.

Un grupo que se vale con frecuencia de recursos audiovisuales para construir imágenes, es Mapa Teatro⁵⁶, como ejemplo tenemos su obra *Testigo de las ruinas* (2005):

“Una obra que reúne en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes del Barrio Santa Inés-El Cartucho antes, durante y después de su desaparición, y de la aparición de un no-lugar, el Parque tercer Milenio. Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, Juana Ramírez, que realiza en escena la misma acción de sus últimos años en el Barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante en la vida de Bogotá”.⁵⁷ (Ver anexos: *Imagen 3*).

Así como Mapa Teatro, existen muchos grupos contemporáneos que hacen uso frecuente de estos medios audiovisuales para sus construcciones escénicas.

⁵⁶ **MAPA TEATRO**, es un laboratorio escénico colombiano, fundado en 1984. Sus creadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, (de origen suizo) son artistas que transitan desde las artes visuales al teatro, desarrollando instalaciones plásticas, video-instalaciones, performances y escrituras escénicas que interesan más como experiencias vividas que como representaciones. Ellos han buscado acercarse a los conceptos de la plástica alejándose de las convenciones de un teatro que gira en torno a un espacio ilusorio, y proponiendo sus trabajos como "actos específicos", efímeros e irrepetibles.

⁵⁷ Tomado de: <http://www.mapateatro.org/testigo.html> Junio 19 de 2013

CAPÍTULO III

LA IMAGEN TEATRAL EN ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN HAN MUERTO DE TOM STOPPARD

"La misión del artista es tomar decisiones referentes al tiempo y al espacio"

Bob Wilson.

Después de presentar algunos aspectos relacionados con la imagen, el teatro y los diferentes medios por los que se puede construir imágenes escénicas, se abordará en este capítulo el caso concreto de la obra *Rosencrantz y Guildenstern han Muerto* de Tom Stoppard. Esto con el propósito de ejemplificar el numeral 2 c, del capítulo anterior (el espacio y el objeto), donde abordamos las imágenes desde el espacio, específicamente desde el espacio creado por un objeto. Se realizará pues, una breve descripción de los referentes conceptuales y las exploraciones prácticas a partir de las cuales surgió la composición espacial en esta obra.

Cabe aclarar que la obra es producto de la beca de creación 2010 otorgada por la vicerrectora de investigaciones de la universidad del valle. El proyecto *Rosencrantz y Guildenstern, la paradoja del personaje contemporáneo*, explora la puesta en escena del teatro contemporáneo y la problemática del personaje dentro de las propuestas que presenta el arte dramático actual. Es de interés particular este montaje por el profundo conocimiento del proceso de investigación y creación del mismo. Además por considerar que esta propuesta escénica tiene varios elementos que pueden aportar a un estudio sobre la comunicación de sentidos a través de las imágenes en el teatro, especialmente desde los elementos visuales y sonoros.

LA OBRA

Rosencrantz y Guildenstern han muerto, es una obra escrita por Tom Stoppard⁵⁸, estrenada en el Festival Fringe de Edimburgo en 1966. La obra desarrolla las hazañas de dos personajes secundarios de *Hamlet* de Shakespeare, los cortesanos Rosencrantz y Guildenstern. La acción de la obra de Stoppard tiene lugar principalmente "entre bastidores" de Shakespeare, con breves apariciones de los personajes principales de Hamlet y fragmentos de algunas de sus escenas. Entre estos episodios los dos protagonistas expresan su confusión y angustia en la marcha de los acontecimientos que están viviendo. A continuación haremos una descripción más detallada de los sucesos principales de cada acto, especificando los cambios de espacio que describe el texto.

ACTO I

La obra inicia con los personajes en un lugar indeterminado lanzando una moneda a cara o cruz. La moneda ha caído ochenta y siete veces seguidas cara, a favor de Ros, mientras este continúa con la acción, Guil trata de entender desde un punto de vista científico este fenómeno. Luego aparece el cuestionamiento de por qué se encuentran allí. Recuerdan que un mensajero les despertó esa mañana para llevarles la orden del rey.

Un grupo de cómicos entra a escena, liderados por "El Actor" quien se ofrece a realizar cualquier tipo de representación por algunas monedas. Este les muestra una

⁵⁸ **Tom Stoppard** (1937), es un autor inglés. Escribió diversos trabajos para radio y televisión. El éxito le sobrevino con *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1966), estrenada en el Edinburgh Fringe Festival y luego producida en la prestigiosa National Theatre Company en el Teatro Old Vic de Londres en 1967. Esta obra se convirtió en un clásico del teatro moderno, y estableció así un modelo de fusión entre historia y literatura, uno de los distintivos del trabajo de Stoppard.

variada gama de piezas a representar, sugiriendo incluso algún beneficio sexual del espectáculo.

La escena de los cómicos es interrumpida por un cambio de luces y aparecen en el palacio de Elsinor, entra a escena Hamlet y su enamorada Ofelia. Luego irrumpen Claudio y Gertrudis, los reyes, quienes ordenan a Ros y Guil que averigüen qué aflige a Hamlet. Cuando se quedan solos, aparece el temor y un fuerte deseo de regresar a su casa. Luego tienen su primer encuentro con Hamlet.

ACTO II

En el segundo acto continúa el diálogo entre Ros, Guil y Hamlet. Ellos en un intento fallido, tratan de entender que le sucede. Luego aparece el grupo de cómicos en Elsinor. Hamlet le pide al Actor que represente *El asesinato de Gonzago*, agregándole algunos versos que él va a escribir. Ros y Guil asisten al ensayo general de la obra que preparan los cómicos. La cual muestra la historia real de Hamlet, donde: el rey mata a su hermano, usurpa el trono, se casa con la reina, su hijo enloquece, mata a un sirviente fiel (polonio) y sus dos amigos cortesanos mueren llevándolo a Inglaterra. Después de varias interrupciones de esta representación, entran a escena Claudio y Gertrudis anunciando que Hamlet ha asesinado a Polonio y le piden a Ros y Guil que deben marcharse en un barco, con él, hacía Inglaterra.

ACTO III

Ros y Guil a bordo de un barco, navegan hacia Inglaterra, preguntándose si aún están vivos y dónde se encuentran. En ese mismo barco viaja Hamlet y como polizones el actor y sus cómicos.

Ros y Guil se dan cuenta que llevan una carta por medio de la cual le piden al Rey de Inglaterra que ejecute a Hamlet. En medio de su confusión deciden sellar la carta y continuar. Mientras Ros y Guil duermen, Hamlet cambia la carta.

En medio del viaje, un grupo de piratas ataca el barco, llevándose a Hamlet. Después, mientras dialogan con el actor, Ros y Guil se enteran de que la carta que portan ordena su propia ejecución. Por esto reflexionan y dialogan acerca de la muerte y dicho dialogo finaliza cuando Guil apuñala al Actor con un cuchillo, sin saber que es falso. El Actor simula estar muerto y de repente suenan los aplausos de los cómicos, que realizan otras representaciones de la muerte. Finalmente salen de escena. Ros y Guil dicen sus últimas palabras antes de ser ejecutados por una oscuridad absoluta.

EL MONTAJE

La obra muestra claramente la angustia existencial de dos personajes cuya muerte ya está escrita, incluso, desde el mismo título ya se sabe que van a morir. Sin embargo las reflexiones que realizan, los encuentros con los otros personajes y el punto de vista que tienen ellos de las acciones desarrolladas en otra obra, que ya conocemos (Hamlet), hacen que sea muy entretenida y algo compleja por su estructura y los juegos de lenguaje.

La tarea de hacer una versión contemporánea de esta obra, era el reto de un grupo de ocho actores⁵⁹ estudiantes de último semestre de la Licenciatura en Arte Dramático en la

⁵⁹ REPARTO:

Rosencrantz: Juan Pablo Astudillo

Guildestern: Julian Lasso (Posteriormente: Jhon Edward Correa)

Hamlet: José Antonio Osorio (Posteriormente: Felipe Cortes)

Ofelia: Victoria González

Claudio: Diego Fernando Velasco

Universidad del Valle. Con el acompañamiento de su director, Gabriel Uribe, profesor de la misma universidad y un dramaturgista, Eugenio Gómez, egresado del programa.

Las exploración realizadas durante el montaje, tienen como referente algunas reflexiones sobre teatro post-dramático, entre ellos podemos mencionar los planteamientos de Lehman⁶⁰, quien se hace cargo de contextualizar el teatro a partir de 1970, poniendo en evidencia que lo estético se vuelve primordial, donde la dramaturgia se vuelve importante, pero es algo que se replantea en escena. Sin embargo, no tiene que ver sólo con lo visual, sino que las propuestas escénicas reconfiguran el teatro a través del cuerpo del actor, su voz, la reutilización del espacio, la concreción del texto, cambiando de manera sostenida de una cultura textual a una concientización de los demás elementos de la puesta en escena.⁶¹ También tomamos como referencia algunos trabajos prácticos que podían evidenciar los planteamientos de Leman, específicamente los realizados por Tadeuz Kantor⁶², Heiner Müller⁶³, Robert Wilson, Pina Bauch⁶⁴ y Romeo Castelluci, entre otros.

Gertrudis: Sorany Gutiérrez

Polonio: Jhon Edward Correa (Posteriormente: Fabian Luna)

Actor: Carlos Andrés Landázuri

⁶⁰ **Hans-Thies Lehmann**, es profesor de Teoría Teatral en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort (Alemania). Entre sus numerosas publicaciones, Theater and Mito[Teatro y mito] (1991) o Heiner Müller Handbuch [El libro de bolsillo de Heiner Müller] (2004), destaca especialmente su estudio Postdramatisches Theater [El teatro postdramático] (1999), que ha revolucionado el panorama internacional de la teoría teatral.

⁶¹ Tomado del artículo: *Visita del padre del "teatro post dramático": Hans Thies Lehmann y sus postulados escénicos*. Alejandro Bruna, Periodista Facultad de Artes, Universidad de Chile, Jueves 2 de septiembre de 2010. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/65171/hans-thies-lehmann-y-sus-postulados-escenicos>

⁶² **Tadeuz Kantor**, Nacido en Wielopole Skrzyńskie, Galitzia (entonces parte del Imperio austrohúngaro), se graduó de la Academia de Bellas Artes de Cracovia en 1939. Después de la guerra, se hizo conocido por su trabajo vanguardista en el diseño de escena. Entre los cambios específicos al teatro tradicional se encuentran los escenarios extendidos hacia la audiencia y el uso de maniquíes como actores reales. En 1955 formó un nuevo ensamble teatral con un grupo de artistas visuales: Cricot 2. En los años 1960, Cricot 2 realizó presentaciones en muchos teatros de Polonia y el extranjero, obteniendo reconocimiento por sus happenings en escena. Una representación de 1972 de *La gallina de agua* fue descrita como "el evento más comentado en el Festival de Edimburgo". *La clase muerta* (1975), fue la más famosa de sus piezas teatrales.

⁶³ **Heiner Müller** (Eppendorf, Sajonia, Alemania. 1929 - 1995) Dramaturgo, poeta, ensayista y director teatral, fue considerado una de las figuras más importantes del teatro alemán del siglo XX. Su labor teatral

El resultado, fue una puesta en escena con diferentes propuestas conceptuales, que reforzaban los sentidos del texto escrito por Stoppard. Desde la propuesta actoral, se plantearon tres tipos de interpretación: los cómicos y el Actor, tenían algunas influencias de mimo corporal dramático, sin llegar estrictamente a reproducir esta técnica corporal. Los personajes de la corte de Hamlet, tenían un estilo interpretativo exagerado, con impostación de voces, movimientos rígidos, súbitos, totalmente anti- naturalista. Mientras Ros y Guil son lo más cercano a la no-actuación, o mejor dicho, a una actuación natural, personajes que no copian modelos, son los actores en escena, sintiendo un texto. Este último estilo interpretativo, era el que fundamentaba la crisis del personaje contemporáneo.

En cuanto al vestuario, también tenemos tres grandes diferenciaciones. Por un lado están los cómicos, que no pueden encasillarse en algún tipo de comediantes de la historia del arte dramático, pues no responden a características de los clown, ni de la comedia del arte italiana, ni tampoco a los mimos tradicionales, los cómicos de este montaje, eran casi unos entes, una especie de mascotas. Por sus trajes tipo pijama, de un color claro, que les cubren todo el cuerpo, un gorro con cascabeles y sus movimientos mecánicos, podrían evocar también a pacientes psiquiátricos, o personajes producidos en serie, pues todos se ven exactamente igual. (Ver anexos: *Imagen 4*).

comienza en los años 50, con una serie de obras que podrían situarse en un realismo social y en donde reflexiona sobre temas políticos y laborales. Sus textos son dramáticamente interesantes, pues la construcción de escenas se basan en una reelaboración del planteamiento nudo-desenlace, incorporando una estética de fragmentación, en donde el fragmento es una percepción de discontinuidad, que significa una experiencia fundamental, relacionada con la percepción del proceso histórico. Entre sus trabajos destacados se encuentran: *Diez días que estremecieron al mundo* (1957), *La costra* (1958), y *Hamletmachine* (1977, 1979).

⁶⁴ **Pina Bauch** (Solingen, Alemania. 1940-2009) Bailarina, coreógrafa y directora de ballet. Considerada no solamente como la gran figura de la danza expresionista alemana, sino también como una de las principales coreógrafas contemporáneas. Reinventa el movimiento primigenio de la danza. Muestra una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.

El vestuario de los personajes de la corte, tiene también una mezcla ambigua, trajes muy llamativos, que podrían remitir fácilmente a algún tipo de pasarela futurista, sin serlo del todo, con zapatos exageradamente altos, que podemos asociar con los que usan los travestis. Esta propuesta es una forma de parodiar la superficialidad de las élites, de la moda. (Ver anexos: **Imagen 5**).

Por último tenemos el vestuario de Ros y Guil, que en principio es neutral, totalmente blanco. Pero en el momento en que se ven introducidos en la corte, su vestuario adquiere un estilo similar al de los otros personajes, tomando un tono fashion, futurista, pero conservando la neutralidad del blanco. (Ver anexos: **Imagen 6**).

Otro de los elementos que vale la pena mencionar de este montaje de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, es el de las ayudas técnicas, entre ellas tenemos la música y los elementos audiovisuales. La música fue una creación propia, música complementaria, que funciona como otra voz dentro de la obra, es la que introduce o concluye algunas acciones, es la que narra alguna parte de la historia. Los elementos audiovisuales, solo aparecen como una proyección al inicio y al final, en ella se muestra el mundo del que surgen Ros y Guil, es decir el mundo de la literatura, de las palabras, de los diálogos escritos por un autor, son dos personajes creados con palabras, de allí nacen y allí mueren. (Ver anexos: **Imagen 7**)

Dentro de las dinámicas propuestas para abordar el proceso de montaje de la obra, se planteó la idea de presentar improvisaciones a partir de tres elementos: desde la interpretación actoral, desde los elementos sonoros y desde la composición espacial. Lo siguiente hace alusión a este último elemento.

PRIMERAS APROXIMACIONES A LA IMAGEN ESPACIAL

La exploración del espacio debía responder a proyecciones de la obra dentro de propuestas visuales que permitieran ubicar a los personajes dentro de los lugares que plantea el autor: en el tercer acto Ros y Guil se encuentran en un Barco, en el segundo acto están en Elsinor, donde se sitúa originalmente la corte de Hamlet, y en el Primer acto están en un “*lugar indeterminado*”. Esta acotación es nuestra primera motivación, pues ¿Qué significa un lugar indeterminado? ¿Cómo es? ¿Cómo podemos representarlo? Y ¿Qué podemos hacer para que en los actos siguientes, ese espacio *indeterminado*, se convierta en un palacio y en un barco?

Un espacio indeterminado puede fácilmente ser nada, o ser todo, la dificultad está realmente en cómo representar algo que no es, que no se puede determinar, pero que, no obstante existe y contiene a Ros y Guil en la primera escena de la obra y que luego se convierte, en los dos actos siguientes, en dos lugares concretos. En esa búsqueda del espacio indeterminado, empezamos valorando los textos iniciales de los dos personajes principales, en los que hacen referencia a diversas teorías científicas tratando de establecer por qué se encuentran allí y por qué una moneda puede caer cara 85 veces seguidas.

En sus hipótesis puede leerse entre líneas algunas referencias a la física cuántica. Lo que nos llevó posteriormente a la visualización de los agujeros negros, entonces tomamos algunos aportes de Stephen Hawking⁶⁵ para entender mejor sus planteamientos y relacionarlos luego con la composición espacial. En términos generales un *agujero negro* es una región finita del espacio en cuyo interior existe una concentración de masa lo

⁶⁵ **Stephen William Hawking** (Oxford, 8 de enero de 1942) es un físico teórico, cosmólogo y divulgador científico británico. Sus trabajos más importantes hasta la fecha han consistido en aportar, junto con Roger Penrose, teoremas respecto a las singularidades espaciotemporales en el marco de la relatividad general, y la predicción teórica de que los agujeros negros emitirían radiación, lo que se conoce hoy en día como radiación de Hawking.

suficientemente elevada para generar un campo gravitatorio tal que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, puede escapar de ella⁶⁶.

El resultado de esta primera aproximación es la imagen de una infinidad de rayos de luz proyectados desde un punto o bien convergiendo en él, al observar las gráficas que representan un agujero negro, vemos un lugar que parece succionar lo que se encuentra a su alrededor, desapareciéndolo a tan alta velocidad que lo único que logramos ver son líneas. A partir de esta acción, la pregunta que surge es ¿qué pasa con estas partículas devoradas, a dónde van, en qué se convierten? Estas inquietudes llevan entonces a pensar en un agujero negro como la primera posibilidad de un lugar indeterminado. No se trata de una asociación lógica, sino poética. Es la representación de un lugar que no está determinado por la experiencia, la memoria ni la conciencia humana; solo se trata de un espacio que corresponde a ciertas coordenadas abstractas, ficcionales. Pero ¿cómo representar en un espacio escénico, real, estas imágenes?. (Ver anexo: *Imagen 8*)

OTRAS EXPLORACIONES

La búsqueda debía seguir y paralelo a las otras exploraciones (actorales y sonoras), el trabajo de improvisación también permitió presentar diversas propuestas relacionadas con la composición en el espacio, todas igualmente interesantes, sin embargo hubo una que determinó el futuro desarrollo del diseño escenográfico. Se trata de la improvisación en la que los actores trazaron con unas cuerdas delgadas de color gris algunas líneas, que se cruzaban cuadriculando el espacio, las cuerdas estaban colocadas a unos 30 centímetros del piso y se unían en un punto de fuga. Este elemento de las cuerdas proyectadas, limitaba el desplazamiento de los actores a movimientos muy concretos, casi rígidos, que resultaban

⁶⁶ Tomado de: *Agujeros negros*, Matt McGrath, BBC Ciencia
http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/science/newsid_7179000/7179971.stm

muy pertinentes para los personajes, y que aunque permitían llenar el espacio y transformarlo, no era fácil establecer de dónde surgían. (Ver anexos: *Imagen 9*).

Esta idea de las cuerdas proyectadas incita entonces a explorar más sobre la teoría de la perspectiva lineal, tomando como base algunos aportes de Brunelleschi⁶⁷. La perspectiva lineal, es un método para imitar el espacio medible en una superficie plana⁶⁸. En otras palabras la perspectiva es el arte de representar en un plano, los objetos en la forma y la disposición con que se aparecen a la vista. Mediante esta técnica, los artistas proyectan la ilusión de un mundo tridimensional en una superficie de dos dimensiones.

Este sistema posibilita, por lo tanto, realizar una simulación de lo visible de la naturaleza que permite figurar el efecto volumétrico de los objetos, colocados éstos, a su vez, en un ambiente de falsa profundidad. El ojo estima la distancia a partir de la disminución de tamaño de los objetos y al ángulo de convergencia de las líneas. Del objetivo y de la distancia dependerá el que la imagen tenga más o menos profundidad. La sensación de profundidad es puramente ilusoria, pero forma parte de una técnica de composición muy importante. (Ver anexos: *Imagen 10*).

Con esta idea básica de la perspectiva lineal, se empieza a pensar en las posibilidades de representar en un espacio tridimensional, es decir en el escenario, las leyes de la perspectiva, que siempre han sido usadas en un plano bidimensional, como el lienzo de los pintores o el papel de los dibujantes. Entonces la nueva pregunta era, ¿Cómo convertir el espacio escénico de Ros y Guil en un papel o un lienzo en el que podamos

⁶⁷ **Filippo Brunelleschi** (1377 - 1446) fue un arquitecto, escultor y orfebre renacentista italiano. Realizo el descubrimiento de la perspectiva.

⁶⁸ Tomado de: *La perspectiva en el renacimiento*
<http://www.historiadelartemgm.com.ar/laperspectivaenelrenacimiento.htm>

dibujar cualquier espacio imaginable, especialmente aquellos planteados por Stoppard, uno indeterminado, un palacio y el barco?

LA PROPUESTA FINAL

Así siguieron las exploraciones, hasta que llegó el día en que había que tomar las decisiones de diseño para iniciar con la construcción de la escenografía, y la respuesta que detonó la imagen final, fue la realizada por el director, donde planteaba que para él la escenografía debería ser un plano X y uno Y. A partir de esa idea se construyó la maqueta de lo que sería la propuesta final. (Ver anexos: ***Imagen 11***)

La propuesta contenía un poco de todos los referente mencionados anteriormente, buscaba ser un lugar donde se pudieran dibujar muchos lugares, para ello se requería una estructura que correspondía al plano X y otra al plano Y, dicha estructura fue realizada finalmente en aluminio redondo, pues permitía resistencia, adaptabilidad para ensamblaje y además era liviano, lo que permitía transportarlo con mayor facilidad. La estructura formaba las dos caras de un cubo (de 6m x 6m cada una), de tal manera que los personajes parecían estar dentro de él. Luego requeríamos unas líneas que pudieran crear formas dentro de ese plano X y Y. La solución: cuerdas elásticas tipo pulpo, es una cuerda en fibra de caucho, recubierta con un tejido de hilos sintéticos, lo que permite elasticidad y resistencia al mismo tiempo. Los amarres finalmente fueron realizados con mosquetones de escalada, pensando en la facilidad para el enganche y en la resistencia. (Ver anexos: ***Imagen 12***)

Lo que seguía era el juego de composición de las cuerdas que permitieran formar las imágenes necesarias para el desarrollo de la obra. Y luego el entrenamiento de los actores para su manipulación durante el espectáculo.

IMAGENES LOGRADAS

Después de un largo proceso de exploración con la estructura y sus cuerdas (12 cuerdas por cada lado, 24 en total), se logra definir las composiciones que dibujarían cada uno de los espacios, así como los momentos en que se realizarían los cambios. Cabe aclarar que todas las imágenes conseguidas, a pesar de ser elementos visuales, tienen un alto grado de abstracción, pues no son figuras que representen fielmente a un objeto. Lo que implica cierto nivel interpretativo (imaginación) por parte del espectador, quizá el mismo que requiere para elaborar las imágenes mentales y para completar la forma de aquellas figuras sugeridas, esbozadas sólo por líneas rígidas. A continuación aparece una breve descripción de cada una de las imágenes de lugar, construidas con la estructura escenográfica.

a) Lugar Indeterminado

El primer lugar a representar, es el *espacio indeterminado* de la escena inicial. Tenemos entonces la estructura con todas las cuerdas distensionadas, sin ninguna figura concreta, solo cuerdas colgando en el fondo de un marco. A excepción de las cuerdas de los extremos superiores, que son tensionadas por dos actores que se dirigen hacia el público, mientras Ros y Guil, inmóviles, dicen sus primeros textos.

Esta distribución del espacio, no constituía una imagen concreta de lugar, solo producía la sensación de algo que está por construirse, así como cuando tenemos un papel en blanco, con algunas líneas dispersas, y estamos esperando a que se unan para poder ver una figura reconocible.

Al mismo tiempo se proyectan un video, sobre el telón negro que abarca todo el fondo, El video, que atraviesa a Ros y Guil, tiene un ritmo específico, va aumentando paulatinamente, y los diálogos se van disecionando en palabras y las palabras en letras, de

tal manera que no se puede leer de manera coherente lo que aparece en la proyección. La idea de este video es mostrar, de dónde surgen los protagonistas de esta historia. Ros y Guil nacen de un libro, de un hito de la escritura dramática: *Hamlet* de William Shakespeare. (Ver anexos: ***Imagen 13***).

Luego este espacio no determinado, se va a modificar con el primer cambio de tema, que aparece con el siguiente texto:

GUIL: Y un silogismo: Uno: Él no ha visto nunca nada parecido. Dos: Él no ha visto nunca nada que valiera la pena de escribir a su casa. Tres: No hay nada que escribir a casa... Su casa... ¿Qué es lo primero que recuerdas?⁶⁹

En este punto los actores que estaban tensionando las cuerdas, las sueltan, y salen de escena. La fuerza con la que se contraen la cuerdas en el fondo producen una ruptura, la proyección del video se apaga, la luz se abre sobre el escenario y los dos personajes principales empiezan a interactuar.

b) Teatrino

El siguiente cambio se produce con la entrada del Actor y sus cómicos, quienes organizan las cuerdas para componer en el espacio lo que sería su teatrino, su lugar de representación, la distribución la hacen como parte del espectáculo. Las cuerdas dibujan dos cortinas amarradas a la mitad, la evocación de un telón de boca abierto. (Ver anexos: ***Imagen 14***).

⁶⁹ DEL AMO, Alvaro, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, Editorial cuadernos para el diálogo, Madrid 1969. Pág. 5

c) Palacio de Elsinor

La siguiente modificación del espacio la realizan también los cómicos, como preparativo para su siguiente número. Aquí, ponen en paralelo todas la cuerdas que van desde el borde superior de la cara trasera (fondo del escenario), hasta el borde delantero de la cara inferior (piso del escenario). Utilizan tres cuerdas más, para dibujar en el fondo lo que sería la puerta por la que ingresarán los personajes de la corte. Mientras se desarrolla la escena inicial en el palacio, a cargo de Hamlet y Ofelia con un diálogo en el que se sustituyen las palabras por el movimiento (una especie de danza), Ros y Guil organizan las demás cuerdas de tal manera que forman las paredes del palacio, un convención de paredes que les permitirán varios juegos a los dos protagonistas. Este espacio se conservará a lo largo del segundo acto, pues la acción de todas las escenas que describe el autor se ubican en Elsinor. (Ver anexos: *Imagen 15*).

d) Barco

Finalizando el segundo acto, en medio de una luz azul tenue, y el sonido leve de las olas del mar, los cómicos realizan el siguiente cambio de espacio, acomodando las cuerdas de tal manera que parecen formar un par de velas de barco infladas por el viento, en medio de ellas dos cubos blancos de madera, sobre los que se encuentran Ros y Guil. Este es el lugar donde transcurre la acción del tercer acto. Esta distribución de las cuerdas que dibujan las velas y el apoyo de los elementos sonoros, son suficientes para que el público interprete la idea de un barco. (Ver anexos: *Imagen 16*).

e) Caja fúnebre

Después de las primeras escenas del tercer acto, aparecen en el barco nuevamente los cómicos, quienes son los encargados una vez más de modificar el espacio a una orden del actor, quién literalmente dice: “Adaptación del decorado”. Este nuevo espacio construido

por los cómicos, dibuja un ataúd. Es una metáfora del final, donde el tema principal es la muerte. (Ver anexos: *Imagen 17*).

En términos generales esta estructura escenográfica, buscaba responder a las propuestas conceptuales surgidas durante el proceso de montaje y a las motivaciones generadas por los planteamientos del teatro post-dramático, donde se da igual importancia significativa a cada uno de los elementos de la puesta en escena.

El ejemplo presentado anteriormente sobre las imágenes creadas por medio de los objetos en el espacio, muestra claramente esta intención. Pues, además de la ardua investigación que realizaron los actores para construir las formas de representación de cada uno de los grupos de personajes que aparecen en el texto de Stoppard (Ros y Guil, Cómicos, Corte), conceptualizaron desde el inicio la creación de los otros recursos: el vestuario, la música, los sonidos y la propuesta espacial. Definiendo que querían comunicar con cada uno de ellos.

La evaluación del resultado obtenido, y si acertaron o no respecto a lo que querían comunicar, solo la puede hacer el público y para poder mostrar resultados más específicos, se haría necesaria una investigación sobre la percepción del público sobre cada una de las imágenes propuestas, tarea que no hace parte de los objetivos del presente ejercicio.

CONCLUSIONES

Como se ha mencionado desde el principio, el concepto de *imagen* da lugar a múltiples reflexiones. Sin embargo, la que se aborda aquí, es solo una parte de lo que puede llegar a ser una investigación más ardua sobre la función que cumple la imagen en la puesta en escena, especialmente en las producciones del teatro contemporáneo; así como puede dar paso también a un estudio más extenso sobre los diversos medios de expresión y composición de imágenes que utilizan los artistas del arte escénico en nuestro país, y un acercamiento más profundo a las diferentes formas en que percibe el espectador estos productos artísticos actuales.

Uno de los intereses principales de la primera parte de este trabajo monográfico, es la descripción del concepto de imagen, a partir del cual se puede decir, que prácticamente la imagen existe desde el momento mismo en que el hombre empieza a conceptualizar, a reconocer lo que está a su alrededor, así por ejemplo tenemos las figuras dibujadas en la cueva de Lascaux⁷⁰, como una de las primeras representaciones producidas por el ser humano que se conservan y que registra la historia del arte.

Si bien, es posible que en ese momento, el hombre que realizó los dibujos, no sabía que eso que estaba haciendo era una imagen, ya estaba explorando las posibilidades de expresión. Ya estaba buscando la forma de narrar, de comunicar y de conservar los elementos que le causaban asombro de su entorno. Esta necesidad expresiva es inherente al ser humano, y aunque se van transformando sus modos de expresión, y a medida que

⁷⁰ La **cueva de Lascaux** es un sistema de cuevas en Dordoña (Francia) en donde se ha descubierto grandes referencias del arte rupestre y paleolítico. Se trata de una caverna provista de magníficas pinturas prehistóricas (17.000 años a.C.) cuyos autores fueron -según se cree- miembros de la sociedad magdaleniense. La misma que se supone inventó la aguja de coser y el farol de grasa.

avanza el tiempo van cambiando los medios o recursos para expresarse, el producto de esta necesidad siempre será plasmado en una imagen. Entendiendo la imagen, como cualquier representación, bien sea gráfica (aquí incluimos las palabra escrita) o sonora (lenguaje hablado).

Estas representaciones fueron trascendiendo de la mera necesidad de comunicar, a la necesidad de crear sentidos nuevos, muy profundos y personales, complejizando su representación a tal punto de convertirlo en poesía, en arte. A esto es a lo que me refiero con la afirmación de que el arte es imagen poética.

Una de estas expresiones artísticas, donde se crean imágenes poéticas por excelencia es el teatro. Si bien alrededor de él ya existen muchas reflexiones, trabajadas por diversos autores a lo largo de la historia, puntualmente haremos referencia a las que fueron suscitadas por el presente ejercicio:

El teatro estudia las múltiples relaciones existentes entre los seres humanos. El teatro se constituye esencialmente de lo humano.

El teatro es un diálogo de palabras y acciones, es conflicto, es confrontación de fuerzas. (Acción dramática).

El teatro requiere un lugar de representación, un espacio delimitado. (Espacio físico, espacio estético).

El teatro requiere un público que observe e interprete los sentidos de la obra.

El teatro es repetición. La repetición forma parte importante de las artes escénicas, por ejemplo en la danza, es necesario repetir los movimientos para aprender los pasos de cada ritmo, en la música es necesario repetir las notas para aprender la melodía de cada canción, en el teatro, a su vez, existe la necesidad de repetir una y otra vez los textos y las acciones establecidos por el director en la obra.

El teatro es un arte efímero: su existencia se limita al tiempo de la representación.

El teatro es una organización de significaciones, de sentidos. (al igual que el arte en general) lo que cambia son los métodos, la forma.

El teatro es el arte que reordena la vida cotidiana.

El teatro comunica signos, que se expresan a través de imágenes, desde los diferentes elementos de la puesta en escena.

Este último punto lleva a pensar que la imagen es el lenguaje teatral. Es decir, que es a través de las imágenes como se comunican sentidos en el teatro. Si bien no existe una única forma de construir dichas imágenes, se puede por lo menos determinar cuáles son los medios a través de los que se construyen. Estos medios son básicamente tres: *el cuerpo del actor* con el que se puede elaborar imágenes por medio de la palabra y el movimiento; *el espacio*, componiendo con él desde un lugar determinado, desde la forma o por medio de objetos; y por último los *recursos técnicos y tecnológicos*, dentro de los cuales están la iluminación, la música, el sonido y los elementos audiovisuales.

Estos medios permiten diversas posibilidades de composición y comunicación de imágenes, pero es importante resaltar que no es suficiente lograr una buena construcción

formal, si no que esas imágenes deben ser producto de una construcción conceptual, concebida desde el inicio del proceso de montaje, con el mismo rigor con el que se construyen los demás elementos interpretativos (texto, personajes, etc). Ese es quizá el mayor aprendizaje, del ejemplo mencionado, con la construcción de imágenes del espacio escenográfico en la obra *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard, montada por el grupo de investigación de la Universidad del Valle que lleva el mismo nombre.

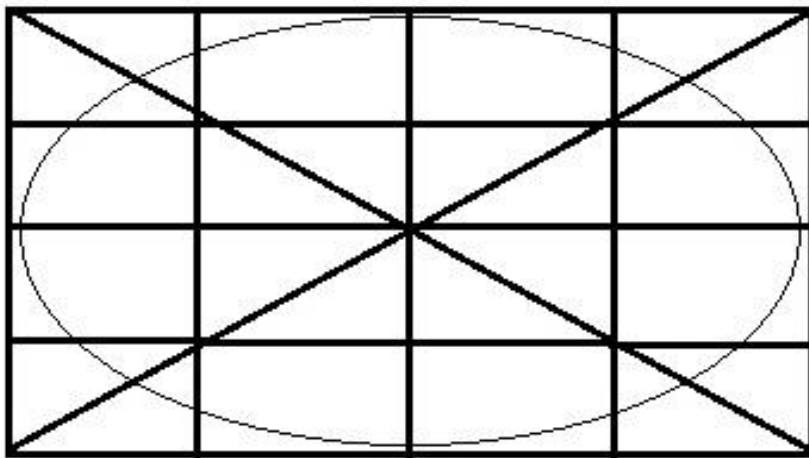
Es igualmente un reto para el arte dramático en general transformar los conceptos en imágenes, que puedan llegar al espectador a través de los diferentes canales sensoriales, valiéndose de los medios existentes, yuxtaponiéndolos, reinventándolos. Este es también el mayor reto de todo artista, crear imágenes, sensaciones y conceptos que respondan al presente y que puedan además sobrevivir al tiempo y al espacio.

ANEXOS

Imagen 1

*Inferno* en el Palacio de los papas, avignon, 2008.

Imagen 2



División del espacio escénico según Ramón Grifféro.

Imagen 3



Testigo de las Ruinas del grupo Mapa Teatro (2001-2005)

Imagen 4



El Actor y los cómicos en Rosencranzt y Guildenstern han muerto,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 5



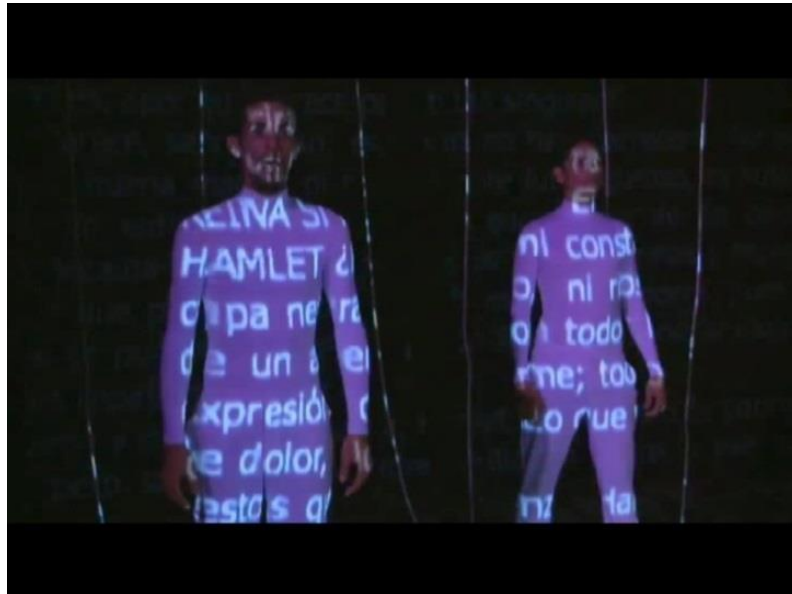
El rey Claudio, Gertrudis y Ofelia en *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 6



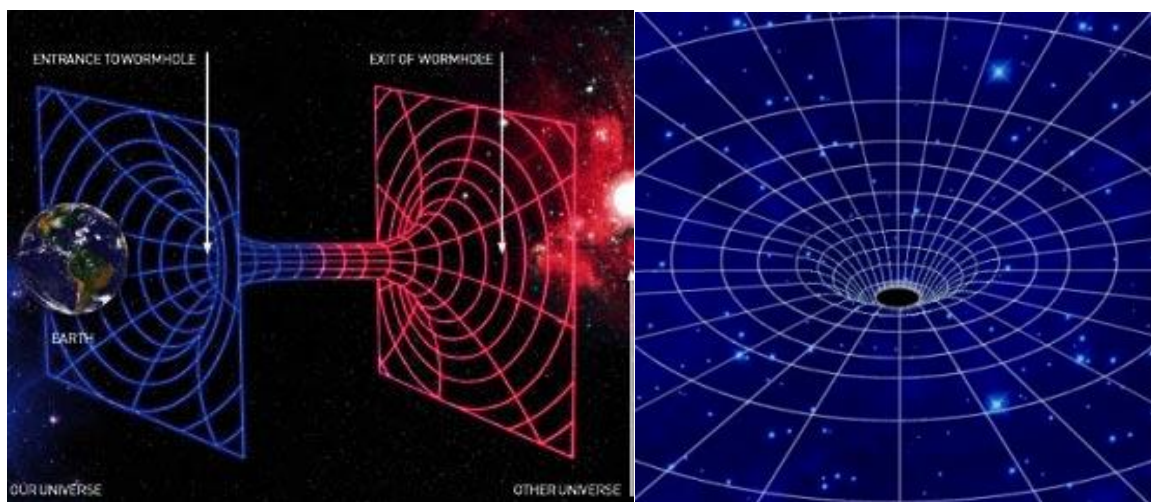
Rosencrantz y Guildenstern en *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*.
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 7

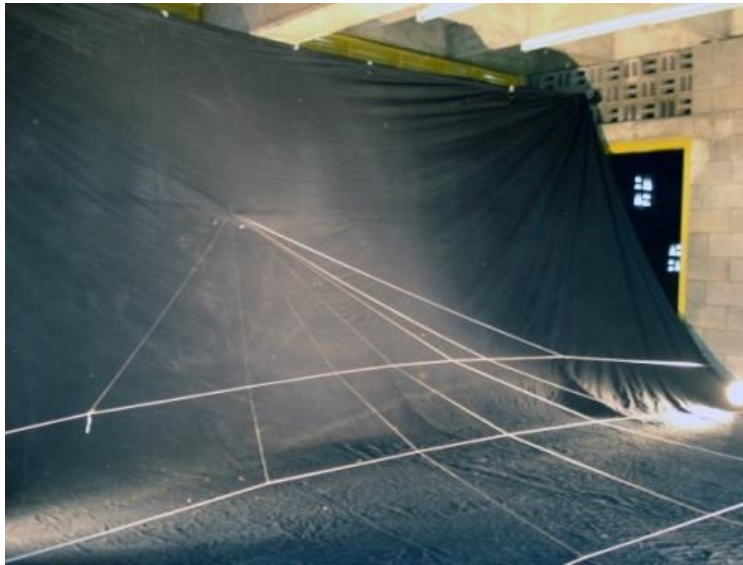


Proyección de video. Esc. 1 *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

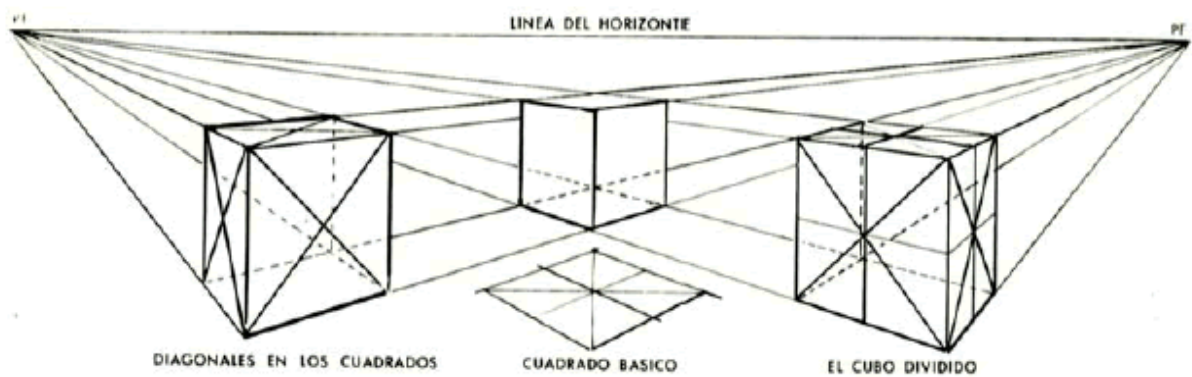
Imagen 8



Graficas de representación de un agujero negro.

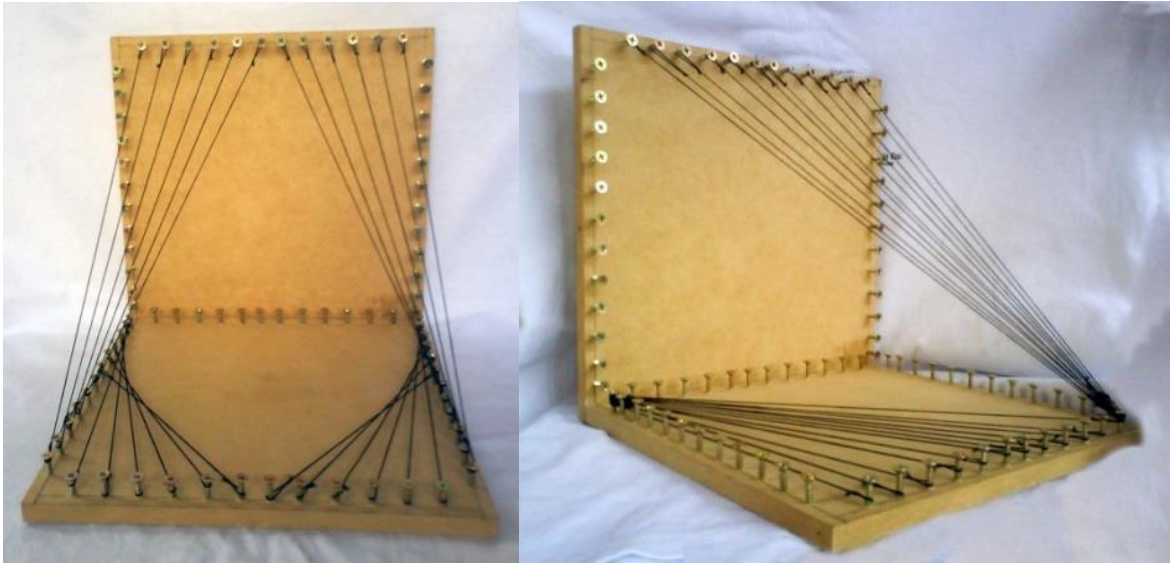
Imagen 9

Propuesta de improvisación espacial. *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 10

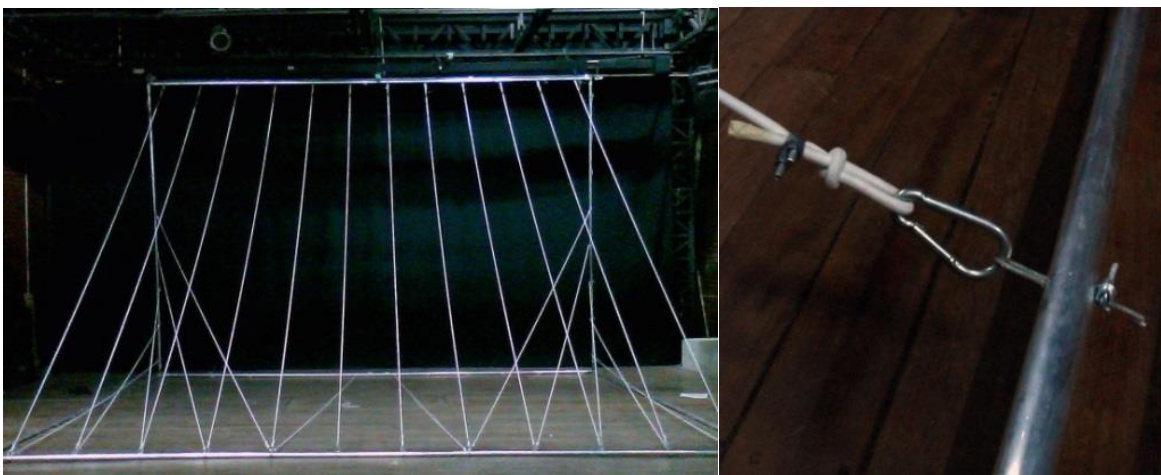
Ejemplo de perspectiva lineal.

Imagen 11



Maqueta de la propuesta escenográfica. *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 12



Estructura final. (Largo 6m. Ancho 6m. Alto 6m).

Detalle de agarre con mosquetones.

Imagen 13



Acto1. Escena inicial. (Lugar indeterminado) *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 14



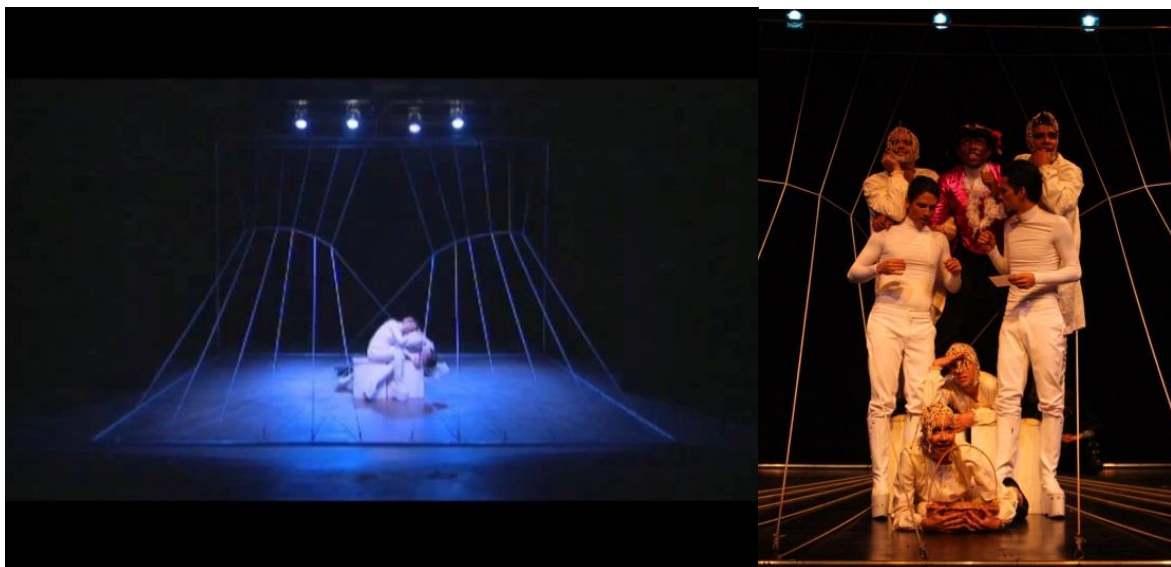
Acto 1. Cómicos (Teatrino) *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 15



Acto 2. Corte (Palacio de Elsinor) *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 16



Acto 3. (Barco) *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

Imagen 17



Acto 3. (Ataud) *Rosencranzt y Guildenstern han muerto*,
Universidad del Valle, 2011.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques, *La Imagen*, Barcelona, Ed. Paidós, 1992.

BARTHES, Roland, *Ensayos Crítico*, España, Biblioteca Breve Seix Barral, 1963.

BENTLEY, Eric, *La vida del Drama*, México, Editorial Paidós, 2008.

BOAL, Augusto. *El arco iris del Deseo, del teatro experimental a la terapia*, España, Alba Editorial, 2004.

CORNAGO Bernal, Oscar, *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen*, Madrid, Revista Arbor, Marzo-Abril 2004.

DEL AMO, Alvaro, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, Madrid, Editorial cuadernos para el diálogo, 1969.

FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969

GIROLAMO, Claudio. *Rito, espacio y mensaje teatral*. Dirección Escénica, Memorias del taller nacional, Colcultura.

GRIFFERO, Ramón, *La dramaturgia del espacio*, Santiago de Chile, Ediciones Frontera Sur, 2011.

KOWZAN, Tadeusz, *El signo en el teatro*, Artículo de *Teoría del teatro*, Madrid, Arcolibros, 1997.

MELOT, Michel, *Breve Historia de la Imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010.

MEYERHOLD, Vsevolod, *El actor sobre la escena: Diccionario de práctica teatral*, México, Grupo editorial Gaceta, 1986.

MOLES, Abraham, *La Imagen: Comunicación Funcional*, México, Editorial Trillas, 2004.

MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Editorial Gredos.

MOREY, M.; PARDO, C., *Robert Wilson*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 2003.

PAVIS, Patrice, *Diccionario de Teatro*, España, Editorial Paidós, 1998.

RACIEÉRE, Jaques, *El Espectador Emancipado*, Traducido por Bernardo Ortiz, Artforum, Marzo, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, *Lo imaginario: Psicología Fenomenológica De La Imaginación*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1976.

TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI editores, 2002.

VALLEJO Aristizabal, Patricio, *Teatro y vida cotidiana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989

Enlaces Web:

Ars magica: el lenguaje del alma. Christian Bronstein. Publicación: febrero 07 de 2012.

<http://pijamasurf.com/2012/02/ars-magica-el-lenguaje-del-alma/>

Fuente virtual: <http://globedia.com/teatro-imagen-robert-wilson> mayo de 2013

El infierno son los espectadores de Octavi Martí:

http://elpais.com/diario/2008/07/14/cultura/1215986405_850215.html

Mapa Teatro:

<http://www.mapateatro.org/testigo.html> Junio 19 de 2013

Visita del padre del "teatro post dramático": Hans Thies Lehmann y sus postulados escénicos. Alejandro Bruna, Periodista Facultad de Artes, Universidad de Chile, Jueves 2 de septiembre de 2010. <http://www.artes.uchile.cl/noticias/65171/hans-thies-lehmann-y-sus-postulados-escenicos>

Agujeros negros, Matt McGrath, BBC Ciencia

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_7179000/7179971.stm

La perspectiva en el renacimiento

<http://www.historiadelartemgm.com.ar/laperspectivaenelrenacimiento.htm>