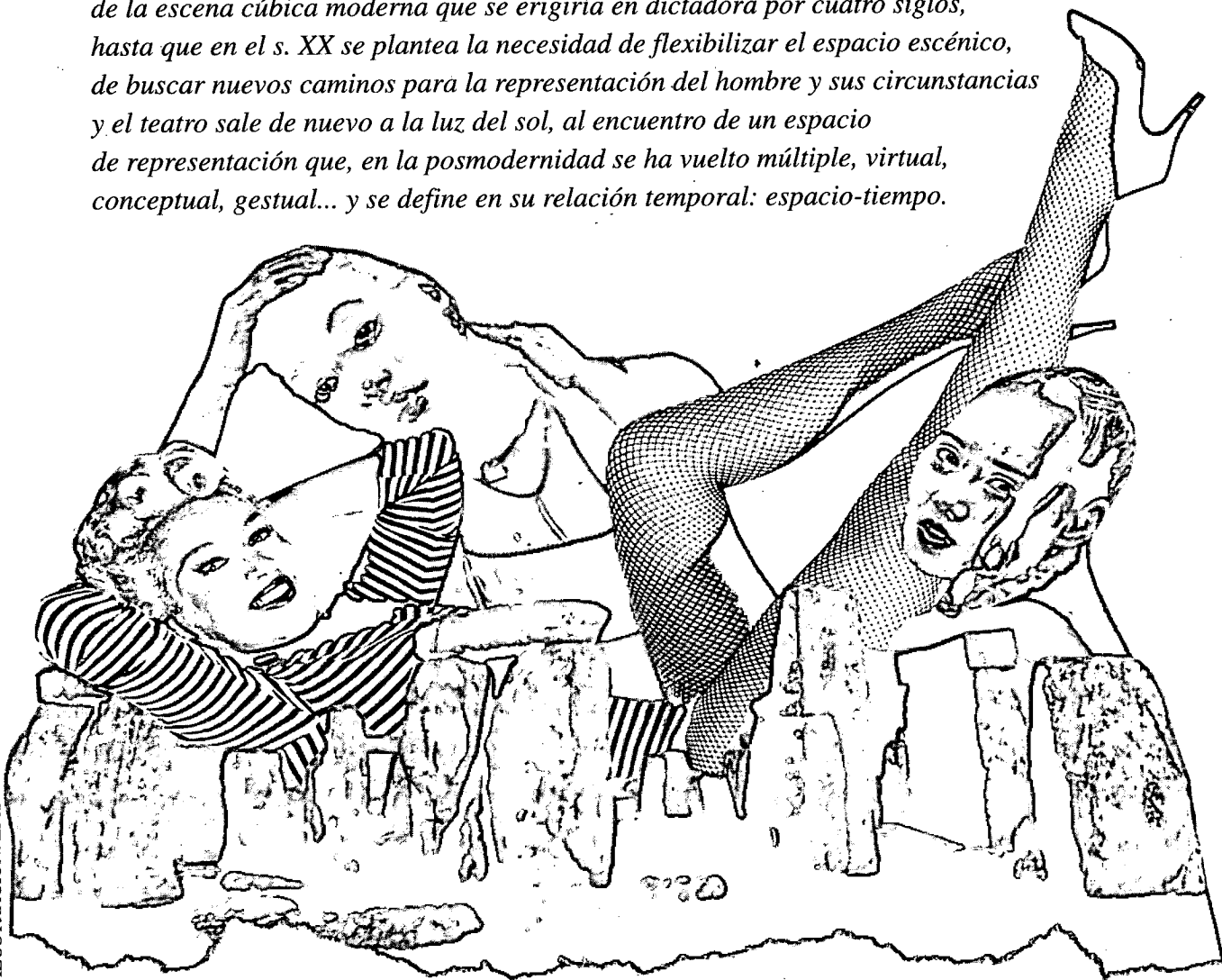


La gestación del edificio teatral

□ Milagros Müller

Durante la prehistoria se realizaban los ritos dentro del círculo de fuego o círculo mágico; en Egipto se improvisaron espacios para la representación de danzas dialogadas y dramas litúrgicos; en Grecia se construyeron edificios no techados para la tragedia y comedia; en la Edad Media el teatro se sostuvo en los lugares más inverosímiles, sólo para renacer dentro de las iglesias, donde permaneció por un breve período que le permitió fortalecerse y salir triunfante al atrio, de allí a las plazas, jardines, palacios, y finalmente, durante el Renacimiento, al edificio teatral ad hoc, contenedor de la caja de ilusiones, de la escena cúbica moderna que se erigiría en dictadora por cuatro siglos, hasta que en el s. XX se plantea la necesidad de flexibilizar el espacio escénico, de buscar nuevos caminos para la representación del hombre y sus circunstancias y el teatro sale de nuevo a la luz del sol, al encuentro de un espacio de representación que, en la posmodernidad se ha vuelto múltiple, virtual, conceptual, gestual... y se define en su relación temporal: espacio-tiempo.

ILUSTRACIÓN: EMELY RUIZ



“

A Egipto le faltó la rebelión,
el conflicto entre la voluntad
del hombre y la de los dioses,
del cual brota la tragedia griega,
nexo entre la estética y la vida
social, la creación artística y la
trama de la existencia colectiva.

”

¿HUBO TEATRO ANTES DE GRECIA?

Durante la prehistoria, la pantomima de la caza (período glaciario) y las danzas de los shamanes que hablaban con seres divinos o espíritus tutelares se realizaba dentro de el círculo mágico o círculo de fuego, alrededor de un tótem o de una fogata. Allí germina el actor, gracias a la transmutación en otro yo. El shamán es un medium entre este mundo y una realidad de orden superior, que está por encima de las leyes de lo cotidiano.

Aparecen también las máscaras, cierto atisbo de vestuario, maquillaje, accesorios, utilería (tótem, lanzas, hachones, etc.), iluminación (fogata) y orquesta (tambores u otros instrumentos primitivos).

La atmósfera es creada por medio de aromas embriagadores y ritmos estimulantes que subrayan el efecto de los hachones flameando sobre el rostro de los danzantes. El shamán y sus oficiantes, a veces disfrazados de presa de caza, otras de personajes propios de su cosmogonía particular, propician la disolución del yo. El portador de la máscara pierde su identidad, está atrapado por el espíritu de aquellos a quienes encarna.

Curiosamente entre los aborígenes yanomami la representación del mito (el rito) conduce a una utilización de los códigos del teatro, como lo concebimos en occidente, con fines de organización social. A través del rito se moraliza y educa, se estetiza la historia de la etnia para hacerla más comprensible, se establece un vínculo directo entre lo cosmogónico y la cotidianeidad. El shamán articula en el espacio todos los elementos plásticos necesarios para la representación, basada casi con exclusividad en la expresión corporal.

El mito o texto oral es metáfora, verso, historia y cuento; la pintura corporal utiliza la piel como «soporte» de la obra, transformando el cuerpo en espacio sim-

bólico, resignificando su discurso gestual en función del personaje representado. La utilería simple, como un palo o una piedra se convierte en objeto mágico en la relación con el cuerpo y el espacio, bajo la designación que se le da al momento que se le señala o utiliza. Las líneas marcadas en tierra para el paso de los espíritus tutelares pueden considerarse Land Art o Enviroments pues modifican el ambiente, lo transforman en una propuesta estética que bien puede ser inscrita dentro del arte conceptual. Nuestro aborígenes han utilizado los medios de que disponen con una economía tal que ni siquiera el espectador es un elemento accesorio, pues también participa de la obra, lo que recuerda los postulados del Performance y del Happening.

En Egipto, el Faraón era la suprema instancia sobre la Tierra, a él se tributaban los homenajes musicales, danzas y teatro, que comenzó con las danzas dialogadas de Hator y con el drama de la pasión de Osiris en Abydos.

Mimo, farsas, pigmeos que exhibían retruécanos ante el Faraón, danzas ceremoniales y lamentaciones se representaban en la plaza frente al palacio. Se montaba la encarnación misteriosa del dios con la intrusión de la sensibilidad humana en el círculo de lo sobrenatural o la manifestación del dios en el ámbito de lo terreno. Osiris resucita y se convierte en el señor del reino de la muerte.

A Egipto le faltó la rebelión, el conflicto entre la voluntad del hombre y la de los dioses, del cual brota la tragedia griega, nexo entre la estética y la vida social, la creación artística y la trama de la existencia colectiva.

EL ESPLENDOR DE GRECIA

Grecia perfecciona el teatro, lo deslastra de la carga mágico-religiosa para convertirlo en un fenómeno artístico, herramienta eficaz para educar al pueblo, normatizar la sociedad y recrear el espíritu.

Sube por primera vez a escena la personalidad criminal, luego se dará el mismo fenómeno en el drama isabelino.

Los griegos concibieron el espacio escénico como un anfiteatro construido en las colinas, aprovechando los desniveles y la acústica natural de la zona.

Se preocuparon tanto de construir teatros que no cabe duda de la importancia de tal actividad para el pueblo griego. El hecho se demuestra por la proporción de éstos en relación a los templos. La cantidad fue tal que hubo que dedicar el teatro a las deidades para no crear rivalidades entre los poderes civiles y religiosos.

LA MULTIPLICIDAD MEDIEVAL

El teatro estuvo prohibido por los primeros cristianos por considerársele pecaminoso y lleno de mensajes negativos, paganos y hasta obscenos. Esto se debió a los espectáculos romanos de la decadencia, donde incluso se llegó a matar al actor que representaba un personaje que debía morir; se presentaban todo tipo de anormalidades en escena, obligando a los presos a desempeñar papeles en los que serían torturados delante del público.

El teatro a comienzos de la cristiandad se mantiene en manos de gente anónima que gusta de la alegría y el buen vivir. Más adelante sube al altar, los clérigos se dan cuenta de su potencial como método

de catequesis y representan pasajes de la Biblia.

El coro, la nave transversal y el crucero encuadraban la acción litúrgica; que luego se desplaza hasta los pórticos de las iglesias, a los patios de los monasterios y finalmente al atrio y a las plazas de los mercados. Allí comienza la sacralización del teatro medieval.

Se conocen varios tipos de puesta en escena medieval, todas sobre la idea de los escenarios simultáneos porque generalmente las obras eran de día y no se podían utilizar trucos de iluminación para cambiar los decorados:

- a. Friso, donde el público se movía y los actores permanecían repitiendo la misma escena.
- b. Arena, en las plazas y mercado, los actores estaban en el medio del público que hacía un círculo para ver.
- c. Corral, en los patios de las casas en calles con balcones.
- d. Tablado Portátil, se llevaba en carro-matos.

La Edad Media no tiene edificios ad hoc sino espacios de representación; es un teatro netamente funcional, que suple una necesidad.

EL EDIFICIO TEATRAL «A LA ITALIANA»

La contribución italiana más importante al teatro occidental es la escenografía en perspectiva y el edificio teatral «a la italiana».

La escena cúbica moderna tiene su origen en el Renacimiento italiano que curiosamente no dejó una dramaturgia de interés. Son las formas de vida y las expresiones del fuero interno del hombre renacentista las que permiten al creador, al diseñador, al artista, arquitecto y escenógrafo del quattrocento y cinquecento concebir una espacialidad tan especial que es capaz de albergar en sí misma a todas las espacialidades y a todas las dramaturgias. Ciertamente esa espacialidad, ese edificio teatral «a la italiana» tendrá su forma definitiva fuera del Renacimiento propiamente dicho y más bien será un producto del Barroco, pero su proceso evolutivo comienza en el siglo XIV.

Se puede decir que el pensamiento del Medioevo continúa encerrando al hombre en la red de sus representaciones colectivas, incluso cuando el cambio de las estructuras sociales se hacía cada vez más evidente. En el teatro las supervivencias son muy claras en cuanto a los temas y

formas de representación: la fe jurada, la vendetta, las obligaciones de casta y sangre, moralidades o la ineluctabilidad del destino persisten hasta bien entrado el siglo XVII; representaciones primitivas conservadas en las costumbres populares, mimos, farsas, juglares, bufones, sátiros, titiriteros y transhumantes que se presentan en tinglados de madera, teatrinos, carromatos, sótanos y túneles. Únicamente la recuperación de la tragedia clásica y sus montajes arqueológicos, producto de los humanistas, se diferencian de los montajes medievales.

El cambio social renacentista afecta sobre todo a los grupos marginales «no funcionales». El artista de teatro: dramaturgo, actor, director o productor, era un individuo desclasado, desprovisto de status, de modo que parece hacerse más sensible al trastorno que vive la sociedad. El artista se encuentra sometido a las instancias más «vulgares», pero también las más concretas de la existencia: la necesidad de poder, el deseo, los celos, la astucia, la violencia, etc. Están sometidos a exigencias elementales y, al contradecir las costumbres admitidas, sugieren un orden humano diferente. Esa es la fuente de inspiración para el dramaturgo que presenta hechos anómalos. Ejemplo de ello se encuentra en Marlowe, Cervantes, Shakespeare y Calderón.

En el momento en que florece la poderosa corriente de creación dramática inglesa y española, se elabora en Italia un tipo de escena, un marco vacío dominado por una nueva perspectiva ilusionista en profundidad.

Esta escena se define al final de una especulación sobre el espacio que se remonta a Brunelleschi y Alberti y que encontrará en Francia su fórmula definitiva y, finalmente se impondrá en toda Europa. Esa caja vacía animada por medio de máquinas se erigirá como matriz de la escena teatral por muchos siglos. Vasari, al evocar su aparición en el teatro moderno dice que «no dejará de ser moderna más que para convertirse en la escena por excelencia, el soporte de todas las experiencias dramáticas posibles».

Las razones de su transformación en principio a priori de la representación teatral de la persona humana son todavía objeto de estudio y no se trata ya de saber si ese género de escena responde a las necesidades internas del arte dramático o a las exigencias de la época, sino en saber cómo ha podido erigirse como sistema universal una experiencia tan relativa.

En el Renacimiento la estética es absorbida por la cultura o más bien es su forma, su manifestación concreta. La belleza no es un lujo en la vida sino la apariencia visible de la civilización.

Para la nueva estética la obra de arte constituye una unidad indivisible, el espectador quiere abarcar de una sola mirada todo el campo del escenario, lo mismo que todo el espacio de una pintura realizada según la perspectiva central.

Los pintores, basados en Vitruvio, al redescubrir las leyes de la perspectiva, crearon escenarios en profundidad. En 1491 Nicolò del Cogo pintó por orden de Ercole d'Este una perspectiva de cuatro castillos para presentar «Menaechmi» en un interior de palacio. De modo que es claro que desde finales del quattrocento la escenografía tenía por objeto producir ilusión valiéndose de la perspectiva.

En poco más de cincuenta años, desde 1548 hasta 1600, la escena a la italiana con sus técnicas e ilusionismo y sus perspectivas artificiales se convierte en el único instrumento de representación de la persona humana, la única visualización artística capaz de unir a los espectadores en el instrumento estético esencial de las sociedades manáquicas. La máquina es un lujo que puede pagar el presupuesto del rey; el público de la ciudad no basta para ello.

Toda Europa descubre a través de una invasión de grabados, más o menos fieles, el poder de la perspectiva escénica construida en una caja cerrada y que rivaliza con el mundo.

Se dice que la verdadera razón de la rápida implantación del tipo de escena a la italiana es política, dado el interés que le prestan la corte y la realeza francesa tornadas hacia Italia. Pero sin duda hay que buscar la razón de ese acuerdo entre la monarquía francesa y un tipo de escena que se convertirá en la escena europea por excelencia en la relación interna que se establece entre la propia escena y el soberano: centro de los radios visuales dirigidos hacia la escena, punto focal en el que convergen las perspectivas múltiples.

Los diseños de Serlio para el primer teatro de Vicenza, en el patio del palacio, muestran que en el centro del semicírculo delimitado por el graderío de espectadores se destaca un espacio vacío para el príncipe y los senadores. En su Teatro Olímpico, Palladio colocará igualmente el lugar del príncipe al pie del graderío, enfrente de la escena, pero abre varias entradas y crea una perspectiva multifocal que deviene

en panorámica. Hasta mediados del siglo XVIII el lugar del príncipe está ubicado en el mismo lugar. El soberano ocupa el centro del sistema, su sitio está en la intersección de dos pirámides: la que hace converger las miradas de los espectadores y la que, partiendo del príncipe se expande por toda la escena. De modo que él es el centro y el creador ficticio de ese espacio en el cual se presentan figuras de una existencia provisional y cuya jerarquización consagra su poder. La escena es organizada y obediente: la cristalización de una administración homogénea.

De la escena a la italiana se sirve el soberano monárquico como de un instrumento de poder, no para imponer su grandeza al pueblo, no para persuadir a los hombres ni para hablar a los confines, sino para concentrar el poder, recogerlo, consumarlo en común con los que participan en la vida oculta, interior, cerrada de la corte.

El espacio ya no es ese universo fluido que nos rodea, es la medida del poder. En la sociedad anterior, el espacio se sucedía uno al lado del otro para presentar en «mansiones» fijas o móviles las escenas según un desarrollo lineal de los acontecimientos, ahora el espacio las resume todas, es capaz de presentarlas sucesiva y paralelamente, de modo que el espectador pueda captar fácilmente lo que ocurre al mismo tiempo en dos localidades.

La perspectiva permite adentrarse en la profundidad psicológica y mide el alejamiento que existe entre el personaje de carne y hueso y el modelo que debe encarnar. Por una parte esa distancia sugiere la inmensidad de una vida interior que parece desarrollarse sobre varios planos en profundidad, valorar elementos hasta entonces inexplorados en estética: el inconsciente, el sueño. Hoy se sabe que el alma y la profundidad de la conciencia fueron un descubrimiento de esa época.

El héroe no puede escapar a esa personalidad lejana y proyectada en el punto focal donde las líneas de la perspectiva se reúnen. Ahí está su verdad. Ahí están el orden y el principio. ¿Qué más puede hacer que explicarse a sí mismo y a los demás?. La predeterminación del papel se impone a la acción real, es el ser profundo quien ordena al ser aparente. Una singular ilusión óptica compone ese artificio; el hombre de carne y hueso obedece a las necesidades de un carácter eterno, prefigurado.

En 1639, A. Chenda con su sala de Bologna, da forma a una nueva tipología teatral: una serie de palcos sustituyen la

66

El cambio social renacentista afecta sobre todo a los grupos marginales «no funcionales».

El artista de teatro: dramaturgo, actor, director o productor, era un individuo desclasado, desprovisto de status, de modo que parece hacerse más sensible al trastorno que vive la sociedad.

99

cavea cinquecentista obligando al crecimiento vertical de la sala.

La nueva tipología se presenta como producto de una edad que ha roto con el humanismo. La humanidad se ha vuelto «público» y el público presupone un teatro hecho expresamente para él.

Ahora la capacidad de la sala es un objetivo primordial puesto que el teatro es comercial.

El teatro del S. XVII responde así a tres puntos complementarios:

1. Estratificación social. Los palcos son indicadores de status social y riqueza material por su costo.
2. Estando en el palco se tiene el privilegio de una vista escogida del espectáculo y a la vez permite ser visto por el resto de la gente que está en la sala. El punto que antes le pertenecía al príncipe ahora es alquilado al mejor postor.
3. Representa ideológicamente la aspiración de la era barroca: la unidad en la multiplicidad; la sala teatral deviene en un universo que comprende la diversidad, que abraza la separación, que unifica la estratificación rígida y la competencia de las élites y de las instituciones.

El teatro barroco ya no es más reflejo cosmogónico sino reflejo del «Theatrum Mundi», del universo mundano, leído como totalidad viviente. Respecto al todo, el espectáculo propiamente dicho es solo

uno de los elementos de la representación, pues desde los palcos, lugar «privado», el espectáculo se ve con una percepción distraída, allí se tiene la ocasión de enamorarse, intrigar, chismosear, jugar a las cartas, ausentarse del espectáculo en el «retrobalco» o «separés»; lo que cuenta es la presencia simbólica, saludar al espectáculo y al espectador.

Ha nacido, desde Italia para el resto del mundo el «Teatro a la Italiana», dando cabida a las más variadas formas de representación y coadyuvando a la profesionalización de un oficio que data desde que el hombre se regodeaba contando a sus compañeros de habitat las aventuras de la caza del día y el shamán ponía en escena su «conversación con los muertos».

LA FÁBRICA DE ILUSIONES

Hacia la mitad del s. XVIII se comenzó a prestar más atención a los problemas de seguridad y de acústica. En 1762 el Conde Algorotti sugirió que las construcciones teatrales fueran a prueba de fuego, por tanto construidas de ladrillo y piedra, manteniendo el uso de la madera por razones acústicas; aparece así la cortina de fuego, que consistía en una pared divisoria entre sala y escenario, en el arco de proscenio, y que permitía, mediante el uso de un telón proteger a la audiencia el tiempo suficiente para evacuar la sala; de allí que se plantearan más de una salida.

Los avances de la ingeniería permitieron en esta época construir espacios de grandes luces sin columnas que interrumpieran las visuales.

Soufflot construyó en 1754, en Lyon, un teatro sin columnas intermedias manteniendo el auditorio elíptico con la arena subdividida en orquesta, parquet, patio y anfiteatro con asientos separados del escenario principal por la usual *avant-scène*. Las dos secciones del teatro estaban separadas por la cortina de fuego: un muro que contenía la boca de escena o arco de proscenio.

En Bourdeux, en 1773-1780, Víctor Loisen construye un teatro con planta circular techado con una cúpula apoyada sobre arcos que partían de unas columnas gigantes en las fachadas y se unían en el centro del círculo. Este teatro fue motivo de discusión entre los especialistas, quienes acordaron publicar por decisión unánime, en el «tratado de teatros» de George Saunders (1790), en Inglaterra, que en esa sala la acústica era mejor que en cualquier otra. Como resultado, Saunders

sugirió que el auditorio fuese siempre circular y que ningún espectador estuviese a más de 70 pies (21,33 m) de los actores.

En Inglaterra Henry Holland diseñó en 1794 el Covent Garden, sobre el terreno del viejo teatro Real Drury Lane. Holland utilizó una planta en forma de herradura con capacidad para 3.611 espectadores. El escenario estaba equipado con siete juegos de bastidores que corrían por un sistema de rieles, sus aperturas permitían subir y bajar las candilejas además de la entrada y salida de actores. Lamentablemente los problemas acústicos de este teatro, causados por la profundidad del escenario y la distancia exagerada (74 pies = 22.56 m) entre el proscenio y la parte trasera de los palcos obligó al actor Kemble a gritar a todo pulmón: «elevaré mi voz y las galerías me tendrán que oír».

El teatro se quemó y fue construido nuevamente de acuerdo con el proyecto de Benjamin Wyatt, reduciendo la distancia anterior a 53 pies y 9 pulgadas (16,38 m) basado en las recomendaciones de Saunder. La capacidad de la sala de Wyatt era de 3.200 personas y se preocupó en colocar varias salidas de emergencia y un sistema de tuberías de agua para proteger la cortina de fuego y las salidas del teatro.

Colocó en un piso superior el taller de carpintería y en la retoscena dos cuartos para ensayar. El escenario era operado con seis pares de bastidores y tenía movimiento vertical.

En 1825, James Boaden propuso un aumento sustancial en el número de espectadores y en el precio de las entradas, ya que los costos producción y el aumento de salario de los actores mantenían los teatros al borde de la quiebra.

Mme Vestris, actriz, cantante de ópera y danzarina era también dueña del teatro «Olympic», al cual restauró y convirtió en la casa de la gente más elegante e inteligente de Londres. Mme Vestris introdujo el escenario de «medio cajón» o «cuarta pared», consistente en tres paredes, piso y techo, para representar espacios interiores donde las escenografías eran corpóreas y los muebles eran «de verdad». Esta modalidad se impuso en 1.841 cuando la misma Mme Vestris montó London Assurance en Covent Garden.

En 1840 aparece el concepto de «corrales», denominación de las primeras filas de las galerías, con lo que se plantea una nueva determinante de diseño: distintas clases de espectadores debían pagar precios distintos y recibir compensa-

ciones diferentes. Las escaleras para estos puestos se construyen separadas de las de los puestos más costosos, que generalmente son más bajos.

Hasta principios del siglo XIX, los escenarios y los auditorios habían sido iluminados con velas y lámparas de aceite; luego por lámparas de gas, pero no era fácil oscurecer el auditorio, esto se lograba moviendo la tapa pero al riesgo de incendio, inseparable de la iluminación desde los primeros métodos, ahora se añadía el peligro de una explosión. El uso de la electricidad para iluminar los teatros se hizo famoso en la década de los 80, disminuyendo el riesgo notablemente e introduciendo la posibilidad de jugar con la luz como metalenguaje de la puesta en escena.

El decorado y el vestuario se hicieron históricamente precisos gracias a Mlle Clairon en 1810-1850. La escenografía debería corresponder al espacio y tiempo dramático (lugar y tiempo donde se desarrolla la obra). La actuación se hace menos ampulosa, los actores se permiten hablar de perfil e incluso dar la espalda al público si la acción lo exige.

El teatro se convierte en salón: sofás de terciopelo, chimeneas de mármol, cortinajes, butacas cómodas y palcos reservados. El naturalismo lleva a escena utilería para recrear la realidad, accesorios

El escenario inclinado, heredado del Renacimiento se hizo plano, se introducen calles, puentes, efectos realistas por todas partes.

El público también cambió: gente inculta que podía pagar la entrada. El desarrollo industrial hizo engrosar las filas de la clase media, gente que acudía al teatro como medio de escape a su cotidianidad.

Entre 1830 y 1850 se introdujo la escenografía corpórea, la iluminación a gas, los sistemas de seguridad y extinción de fuego, las butacas en la sala y servicios al foyer, acondicionamiento del aire por ventiladores y sistemas mecánicos para efectos especiales.

El centro de gravedad de la actividad teatral se desplaza del edificio propiamente dicho a la mecánica e iluminación teatral, por una parte y a la dramaturgia por la otra. Pero, el legado de estos años marcó los diversos rumbos de experimentación en la búsqueda de una multiplicidad de expresiones humanas y de relaciones entre escenario y platea.

La dramaturgia evolucionó, bajo la influencia de la perspectiva, hacia la creación de personajes con profundidad psico-

lógica; luego, a medida que el naturalismo penetra el teatro las situaciones dramáticas son más cotidianas, el ser humano se desnuda aún más para observarse y entenderse a sí mismo y a sus sentimientos. La psicología y la filosofía influyen en la dramaturgia.

Aparece el oficio del Director como especialista que concibe el espectáculo; en consecuencia, los roles se terminan de definir y la «puesta en escena» se convierte en creación colectiva con la participación del dramaturgo, director, productor, actores, tramoyistas, lumineros, ingenieros, escenógrafos y músicos.

EN BÚSQUEDA DE FLEXIBILIDAD ESPACIAL

La puesta en escena se convierte en una actividad compleja que protagoniza el teatro del siglo XX al punto de que los arquitectos intentan responder a las demandas de los directores y se hacen proposiciones en busca de flexibilizar el espacio para poder «montar» piezas con una relación público-actores que difiera de la frontal; se retoma la relación arena del shamanismo, la circular-frontal griega, la lineal medieval (fija), se experimenta mezclando al actor con el público en la sala o subiendo al público al escenario. Se abre una pared para integrar el exterior al interior y finalmente, en lugar de llevar la ciudad al escenario como en el s. XVII, se lleva el escenario a la ciudad al estilo de los carromatos medievales, pero con la tecnología contemporánea.

El siglo XX explora un sin fin de posibilidades y al parecer cierra el ciclo con la vuelta a la realidad virtual del shamán primigénio. Los rayos Lasser, los Ologramas, el teatro por computadora, el espectáculo de realidad virtual que penetra todos los sentidos, son por así decirlo la nueva versión potenciada de las capacidades de imaginación de la mente humana. El shamán convence con el gesto, la palabra, la máscara y los accesorios, bajo el efecto de los alucinógenos euforizantes que actúan en el cerebro magnificando la percepción; los avances tecnológicos de la cibernética han producido artefactos que provocan las mismas sensaciones sin las sustancias alucinógenas pero con similares efectos de despersonalización.

La gestualidad crea un espacio virtual que de alguna manera es la transición entre el espacio escénico y el espacio dramático y permite la trascendencia del mundo de la manifestación material con

nuestra relación espacio-temporal, al mundo de la imaginación donde se rompe esa relación espacio-tiempo convencional marcada por el paso del día y de la noche.

El tiempo de representación, presente, es transmutado en simultaneidad donde todas las cosas permanecen en «eterno presente» por efecto de la gestualidad y su capacidad de producir formas virtuales en un espacio concebido como simultáneo al espacio concreto, en un tiempo que se constituye en tiempo dramático por su condición de «eterno presente».

El espacio escénico se metió bajo techo desde el Renacimiento; las pocas experiencias al aire libre se cuentan como casos de vanguardia hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Ahora, la posmodernidad cuestiona la escena cúbica como única alternativa y exige una multiplicidad de posibilidades. En una época donde la oferta se diversifica y hace cada vez más extensa, con la pretensión de hacer sentir libre al demandante porque puede seleccionar lo que más le guste, no puede el teatro encerrarse en una caja que, por muy versátil que sea, limita las experiencias.

Por ejemplo, en la obra de teatro venezolana «El autobús», los espectadores suben al vehículo y el pasillo de circulación se transforma en escenario, mientras que los asientos fungen de platea hasta que la unidad se para en una acera y los actores bajan. La gente que está en la calle pasa a ser parte del público y el público que está en el autobús pasa a ser parte del elenco, pues es mirado por los transeúntes como tal. ¿cuál es el escenario en ese momento?, ¿el autobús, la calle o ambos?. En esta pieza se demuestra que hay una necesidad de multiplicar las posibilidades, de ofrecer más, y de hecho los directores de teatro exploran cada día nuevos espacios que, por el uso se convierten aunque sea temporalmente en escénicos.

Espacio virtual, personajes virtuales, tiempo virtual, realidad virtual. El reino de la imaginación vuelve a ser hegemónico y en consecuencia es probable que el espacio escénico tome el rol dominante durante los próximos años, deslastrándose de la camisa de fuerza que le imponía el espacio cerrado, la caja mágica o el edificio teatral a la italiana y sus múltiples versiones posteriores.

El edificio teatral ha cumplido su misión. Los costos de construcción y mantenimiento hacen cada vez más difícil erigir nuevos teatros y por otra parte, los directores cada día se plantean nuevas

posibilidades de apropiación del espacio para poner en escena sus obras, de modo que entramos en una etapa de replanteamiento del espacio de representación.

El artista, que, desde el renacimiento hasta bien entrado el siglo XX, era un individuo desclasado, desprovisto de status, hoy, se ha convertido en ídolos, en individuos de poder, hasta tal punto que la posmodernidad lo ha llevado a dirigir la política internacional.

La imagen publicitaria domina la opinión pública y así como en las culturas aborígenes el sahmán detenta todos los poderes, en la época de la especialización asistimos sin asombro a la asunción del poder político por los cantantes, actores, vedettes, productores, directores de cine, teatro y televisión.

El espectador se desplaza y sitúa frente a un mundo transpuesto (en la pantalla) que se afirma como más verdadero que el real, donde habitan seres maravillosos con poderes de toda índole, que se erigen en ideal común. La nueva imagen del hombre, surgida en el renacimiento y reforzada en la posmodernidad se siente muy a gusto en ese mundo. La delectación

visual, lo simplemente cómodo, el impacto a los sentidos, las sensaciones que no cuestan trabajo (pero sí dinero) invaden la escena de hoy. La tecnología coadyuva en esta búsqueda y así asistimos a espectáculos donde el espacio virtual contiene también personajes virtuales.

El espacio ya no es ese universo que nos rodea, sino la medida del poder económico, su símbolo de posesión es plástico. El ciberespacio es sumamente costoso y por lo tanto excluye a la masa. El mundo es del capital y el capital está en los satélites, girando alrededor de la Tierra.

De este modo cierra el siglo, con un espectáculo para los telespectadores del mundo, representado en espacios cargados de significado propio. Performances que utilizaron códigos transpuestos del teatro a la plástica, danza, cine, video y viceversa. El espacio de representación es plural, eidético, massmediático, incorpora varios lenguajes en un discurso «otro» que crea realidades individuales para cada espectador, pero capaces de ser descifradas por los espectadores globales. El edificio teatral se ha disuelto en el espacio de representación □



BIBLIOGRAFÍA

- BARANDIARÁN, Daniel de (1965). *Mundo Espiritual y Shamanismo Sanema*. Ed. Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Col. Antropológica. Nº 15.
- BATY, G y CHAVANCE, R. (1983). *El Arte Teatral*. Colección Brevarios. F.C.E.. México.
- BAUDRILLARD, Jean (1987). *Cultura y Simulacro*. Ed. Kairos. Barcelona.
- BERTHOLD, Margot (1974). *Historia Social del Teatro*. Vol 1 y 2. Ed esp. Ed. Guadarrama, s.a. Madrid.
- BOZAD, Guillermo A. (1992). *Transvanguardia: presentación-acción*. Ed. El Autor. Caracas, Venezuela.
- BROOK, Peter (1986). *El Espacio Vacío. Arte y técnica del teatro*. Col Nexos. Ed. Península. Barcelona, España.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid.
- CAZENEUVE, Jean (1971). *Sociología del rito*. Amorrotu editores, C.A. Buenos Aires. Trad. José Castelló.
- DORFLES, Gillo (1975). *Del significado a las opciones*. Ed. Lumen. Barcelona, España.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord) (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Ed. Antropos, 1a ed. Barcelona, España.
- FOLLARI, Roberto (1990). *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*. Aique/ rei/ IDEAS, Buenos Aires.
- GLUSBERG, Jorge (1986). *El arte de la performance*. Ediciones de arte Gaglianone. Buenos Aires.
- INGA-PIN, Luciano (1978). *Performance: happenings, actions, events, activities, installations*. Mastrogiacomio editore. Padova, Italia.