

EL ESPACIO COMO DIMENSIÓN DINÁMICA

Felisa de Blas Gómez

La autonomía de las obras de arte se basa en la creación de una unidad cerrada y un espacio virtual... ni aún en la arquitectura han de confundirse espacio ideal y espacio real...1

Dibujar el espacio es siempre una operación de simplificación significativa. La elaboración de dibujos no es un proceso pasivo, de mera acumulación de datos, sino que consiste en su elaboración en una estructura coherente y disciplinada que pone de manifiesto cualidades de dicho espacio. Una interpretación que debe ser capaz de hacer visibles nuevos aspectos de la realidad actual, menos cosificada, visible e inmediata que hace unas décadas.

Dibujar lo invisible, la potencia, la materia intangible de la forma que está aun por brotar, con una mirada nueva e innovadora en el campo pedagógico, es una experiencia ya en marcha en el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETSAM a iniciativa de Javier Seguí de la Riva.

La potencia, lo que todavía no es pero puede llegar a ser arquitectura a través de un dibujo de concepción no representativo ni figurativo. Una potencia anidada en la intuición y en el propio ideario del autor, en sus vivencias e imágenes, en su propio acervo cultural. Una potencia que solo germina en la acción del dibujar, y que avanza a base de tentativas dirigidas pero inciertas, tanteos y valoraciones de lo producido que se abren paso entre la razón y la intuición.

1 / HILDEBRAND, ADOLF VON (1893): *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Estrasburgo. En castellano (1988) *El problema de la Forma en la obra de arte*. Madrid, Visor. Introducción de Pérez Carreño, Frca. p. 17.

Hildebrand es uno de los creadores del formalismo teórico. Un formalismo que se apoya en la relación visual del sujeto y la obra, articulación en la que alcanza pleno sentido la noción de "forma".

2 / SEGUÍ DE LA RIVA, JAVIER (2000): *"Dibujar, Proyectar III"*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera 70.01. ETSAM. p. 9.

3 / Op. Cit p.10.

4 / CHÍAS NAVARRO, PILAR (2002): *"La percepción del espacio: Evolución de Sensaciones Sonoras"* Cuadernos del Instituto Juan de Herrera 140.01. ETSAM. p. 5.

5 / Appia es junto a Eduard Gordon Craig el más radical reformador teatral de finales del siglo XIX. Sostiene que la música es el principal elemento de expresión directa. Para Appia la música crea un tiempo ficticio, comprendido dentro del tiempo normal, pero estéticamente independiente (como el tiempo de los sueños), el músico nos obliga a medir y sentir el tiempo según la duración de sus sentimientos. Es más, para Appia la música es la demostración de que el tiempo goza de una flexibilidad ideal en lo referente a nuestra vida interior. La duración de los sonidos musicales se exterioriza en el espacio en proporciones visuales, orden y medida al que el espacio se somete.

signar, necesitan una permanente investigación como la consignada por Pilar Chías Navarro entorno a la experiencia sonora del espacio.

"La experiencia de dibujar con los ojos cerrados en espacios acústicamente sugerentes y de dibujar las evocaciones de una composición musical, con el fin de identificar, analizar y consignar las experiencias no visuales de la arquitectura" 4

La luz, nos dice Appia 5, es para el espacio lo mismo que los sonidos para el tiempo, la música de la partitura. La luz como la música está dotada de la flexibilidad que permite recorrer todos los grados de expresión, desde un simple acto de presencia hasta la más intensa exaltación.

"Entre la música y la luz existe una afinidad misteriosa" 6 *"Apolo no solamente era el dios del canto, sino también de la luz"* 7.

De hecho la afinidad entre un ámbito espacial y una música, como entre la catedral gótica y el canto gregoriano o entre la sala de palacio y la música de cámara, y sus condicionamientos mutuos y recíprocos son conocidos por compositores y arquitectos. De modo que la arquitectura está respondiendo al requerimiento de nuevos espacios con características acústicas para escuchar y experimentar la música contemporánea en toda su plenitud, con salas versátiles y adaptables como es *l'espace de projection* en el IRCAM (*Institut de recherche et de coordination acoustique / musique*) de París construido por Renzo Piano y Richard Rogers en colaboración con Pierre Boulez. Un espacio prismático, de planta rectangular de 425 m², que adapta su tiempo de reverberación de 0,8 a 4,6 seg median-

"El medio para fijar y procesar la imaginación en imágenes configurativas es el dibujar y el modelar.

La vista no tiene parte alguna en la imaginación dinámica. La imaginación formal se destila del movimiento imaginario (Bachelar "El aire y los sueños"). Es el dibujar el que especializa y soporta las imágenes formales que la imaginación dinámica arrastra sin forma." 2

Un proceso de desarrollo no lineal, un ir y venir valorando, borrando, que camina hacia una concreción formal. Desde el boceto abierto, desde la imagen productiva que provoca nuevas imágenes.

"El proyectar se funda en el diálogo entre la tentativa dibujada y la significación proyectada sobre el dibujo tanteado. Y este mecanismo, aproximativo e interactivo, descansa sobre la comodidad en el dibujar y la capacidad del dibujo para recibir significaciones y promover modificaciones." 3 De esta experiencia hay que resaltar el afinado entendimiento de la actividad gráfica como una actividad arquitectónica en si misma, esqueleto profundo del espacio por generar y la falta total de perjuicios gráficos para su práctica.

Dibujar las cualidades espaciales, los aspectos no táctiles, difíciles de con-



Sus textos fundamentales son *La Puesta en escena del drama wagneriano* de 1895, *La música y la puesta en escena* de 1899, y *La obra de arte viviente* de 1921.

6 / APPIA, ADOLPHE (1899): *La musique et la mise-en-scène*. Munich, Bruckmann. p. 150.

7 / WAGNER, R. 1851, p. 196. Citado por APPIA, A., 1899, p.150.

8 / En época de Esquilo (525 a 426 a.C.) se colocaba en el teatro, sobre la *Skene* un telón de fondo, para sugerir los lugares comunes de la acción —palacio, fortaleza, lugar elevado, etc.— y unos bastidores prismáticos de sección triangular llamados *Periactois* a los lados. Pura convención. Estos *Periactois* podían girar sobre sí mismos para representar en sus caras nuevos decorados a lo largo del espectáculo.

te la composición de su cerramiento de paredes y techo, cubierto por multitud de prismas giratorios, de base triangular, como los *Periactois* 8 griegos, que montados en agrupaciones cuadradas y dirigidos desde un control central presentan la cara adecuada al sonido de la experimentación o investigación acústica que se efectúa.

Los músicos, por su parte, se preocupan de los lugares de emisión del sonido y de colocar la música en el espacio, y por lo tanto de crear unos espacios sonoros donde el sonido sea capaz de trascender el espacio y el tiempo de la obra, donde la escucha sea un acontecimiento sonoro, una vivencia. Proponen músicas con el sonido en movimiento, porque consideran el sonido como un objeto más a configurar el espacio. En la memorable puesta en escena de Christof Nef en Stuttgart en 1992 para *Intolleranza* de Luigi Nono o la llevada a cabo por Renzo Piano en Venecia en 1984 para *Prometeo* también de Nono, en ambas, el espectador se veía rodeado por las emanaciones sonoras, atacado por la espalda y por los lados tanto por las voces como por la orquesta, o sentía un canto vibrante a su alrededor, un “canto suspendido”. Los músicos instrumentistas o vocalistas se desplazaban alrededor del público a distintos niveles en altura, y la obra era difundida por hileras de micros y altavoces, todo entre paneles de madera intercambiables por tela que cambiaban el tiempo de reverberación. (Figuras 1 y 2)

Además a la acción de dibujar el espacio y sus cualidades hay que añadir una nueva dificultad, nacida pues del entendimiento actual del espacio como dimensión dinámica. Se trata de



1. *Intolleranza* de Luigi Nono, puesta en escena de Christof Nef en Stuttgart en 1992.

Los gestos de la solidaridad, son simultáneos al canto vibrante emitido alrededor del público. De SIGRID NEEF. (1999): *Ópera, Compositores, obras, intérpretes*, Colonia, Konemann.



2. *La Memoria Perdida*, Ideogamma con dirección, escenografía y vestuario de Pier'Alli.

Proyecciones simultáneas a la representación. Gentileza de la Oficina Técnica del Teatro de La Zarzuela de Madrid.

9 / INNERATTY, DANIEL (2004): *La sociedad invisible*. Madrid, España Calpe S. A. p. 100.

pasar del espacio como un dato natural al espacio como el resultado de un proceso. Por ejemplo los actores más que actuar en un espacio, crean y desarrollan un espacio cuando actúan en virtud de su actuación. El espacio no es pues una magnitud fija e inmóvil separada de las dinámicas puestas en marcha por las acciones, no es el receptáculo de nuestra acción, sino que surge con nuestra acción. Un ente fluido que como todas las cosas líquidas apenas puede asegurar su forma.

“... (El espacio) ha dejado de ser una dimensión silenciosa, un mero recipiente de nuestras acciones. En torno al espacio ya no reina una estable evidencia desde el momento que ha sufrido un proceso de virtualización que lo convierte al mismo tiempo y según se mire, en algo casi irreal y en algo cargado de gran significación.” 9

En este sentido la escenografía, como estructura simbólica, inició un proceso de significación del espacio escénico a finales del XIX que la ha convertido en un baluarte y en un magnífico campo de experimentación sobre las cualidades y posibilidades de los espacios transformados para los acontecimientos de relación humana. Una escenografía que se relaciona cada vez en más ámbitos con la arquitectura, como lo son los espacios para el ocio y la cultura, el marketing o en las tan de moda realidades virtuales. Una escenografía que quizás no difiera de la arquitectura más que en la fecha de caducidad y que, por otro lado, hay que recordar que cada vez es menor en todo.

Unos ejemplos ilustrativos de esta investigación de la escenografía en las últimas décadas podrían ser las puestas en escena realizadas por Ariane

10 / ARIANE MNOUCHKINE monta el Théâtre du Soleil en el circo Montmatre en 1966 y la Cartoucherie de Vincennes en 1970. Hay que señalar que la elección de la Cartoucherie es por un lado libre (rechazo de los espacios teatrales tradicionales) y por otro obligada (imposibilidad de optar por otra alternativa).

11 / G. C. FRANCOISE es un hombre polifacético que ha trabajado también en cine, ópera, estudios de viabilidad edificatoria, para la preparación de lugares de espectáculos como el Forum y la Gran Sala del George Pompidou, el Palacio de deportes de Bercy, o el mercado de la Vilette, los Juegos Olímpicos de Albeville del 92, etc.

12 / También publicado en el artículo: Tres maestros europeos de la escenografía, *PRIMER ACTO* 269.



Mnouchkine en La Cartoucherie, una fábrica de municiones situada en el bosque de Vincennes a las afueras de París, un lugar no teatral que se convertido en un autentico teatro porque el público se ha familiarizado con el recorrido y con la estructura envolvente de las naves y espera febrilmente el nuevo espacio del nuevo espectáculo.

En una entrevista para *Theatres* realizada por Gaelle Breton en 1989, Ariane Mnouchkine 10 respondió a la pregunta ¿Por qué una fábrica se convierte a menudo en un mejor teatro que ningún otro lugar? ¿Porque ha sido construida para crear casas, productos, obras, inventos y explosiones! La Cartoucherie es todo lo contrario a esos teatros tipo “caja negra”, esa famosa caja polivalente y técnica que de hecho está llena de limitaciones.

El escenógrafo de Ariane Mnouchkine, Guy Claude Francois 11 se preocupa de forma especial y constantemente en los medios y el modo de establecer una relación estrecha entre los actores y los espectadores. De crear y construir, un nuevo espacio para cada texto y cada espectáculo. En el *Théâtre du Soleil* los espectadores siempre tienen que vérselas con la materia del espectáculo, se sientan en cojines, sobre ladrillos, etc.... están en contacto con la misma materia que tocan los actores, lo que contribuye a acercar los unos a los otros. El uso de materiales “verdaderos” permite que se establezca una relación estrecha entre los actores y los espectadores.

Para no mal interpretar, en palabras de Guy Claude Francois 12:

“...me encanta también lo falso: prefiero lo “verosímil” a lo “verdadero”, porque me siento mucho más



3. *Los Átridas* 1990, antesala, guerreros de Grecia arcaica. Théâtre du Soleil, en La Cartoucherie de Vincennes, París. Escenografía de Guy Claudel François.

De DAVIS, TONY (2001): Ed. Española (2002), Escenógrafos, Barcelona, Grupo Editorial Océano.

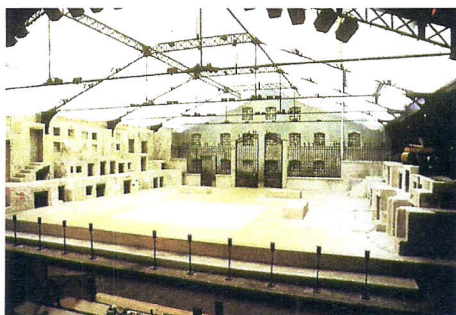
atraído por la “imagen” que por la “realidad”, sea en el teatro sea en el cine. Podría definir la escenografía teatral como una mirada a través del cuadro: en éste ponemos lo esencial, todo aquello que debe ser visto por el otro. (...) cabe conseguir que el espectador acepte cosas inverosímiles y jugar con el engaño. Me encanta

utilizar así los espacios, pactar con ellos, para transformarlos y hacerles decir algo distinto de lo que son.”

Los primeros espectáculos sobre la revolución francesa obligaban al público a desplazarse entre las tarimas que le rodeaban, en un homenaje a la historia de la arquitectura teatral. Luego los Shakespeare contaminados con el teatro Ka-



4. *Los Átridas* 1990, plaza de toros cretense. De DAVIS, TONY, 2001.



gran zanja, donde dispusieron filas de guerreros de la Grecia arcaica a la manera de los soldados chinos de las excavaciones. (Figuras 3 a 6)

Otra propuesta de espacio es la de la Schaubühne de Berlín. Empezó con su sede en un modesto teatro del barrio de Kreuzberg y a partir de 1981 se trasladó al cine Universum de Mendelsohn donde abrieron un espacio polivalente tan grande como cuatro campos de tenis.

La propuesta de la Schaubühne es huir de toda escenografía descriptiva y buscar espacios diferentes para cada montaje. Han hecho montajes en cines, hoteles, platós de cine y televisión, hasta en estadios deportivos como en el montaje para *Hyperion* de Hölderlin, dirigido por Klaus-Michael Grüber con escenografía de Antonio Recalti en el Olympiastadion. La intimidad del poema contrasta con el inmenso estadio en el que las porterías se habían transformado en partes de palacios y arcos de triunfo, armazones de caballos que luego ardían, en una irónica metáfora a la megalomanía alemana. (Figura 7)

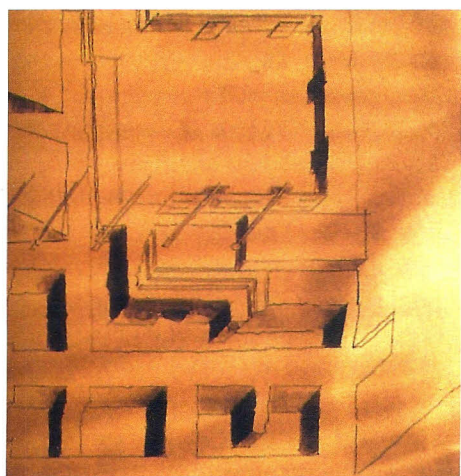
André Engel y Nicky Rieti radicalizan el proceso negando aun más el afincamiento a un lugar. En *El hotel moderno* citaban al espectador en el hall de un hotel y el espectáculo se desarrolla en el trayecto desde el hall al sótano pasando por una sala music-hall, una habitación, a las dependencias de servicio y a la salida trasera. En *Dell'inferno* basado en el viaje de Dante, el espectador se subía a un viejo tren que le estaba esperando en la estación y que le conducía a un lugar desconocido, desde un descampado con marcas de guerra se entraba en una nave con el suelo cubierto de agua con pe-

ces y manchas de aceite, los hombres se subían en lanchas de las que tiraban jóvenes actores mientras las mujeres miraban, luego hombres y mujeres se juntan en la antigua sala de aseo de los obreros con los lavabos sucios y los cristales rotos. Después de experimentar la dimensión mítica del lugar, cuando terminaba el espectáculo los personajes vigilados por guardianes que les impedían la huida quedaban al otro lado de un muro mientras los espectadores se volvían a París en el mismo tren que los trajo. Engel y Rieti quieren que el público no permanezca aislado, que se comprometa a través de la aventura a la que solo un lugar y no una imagen pueden dar pie.

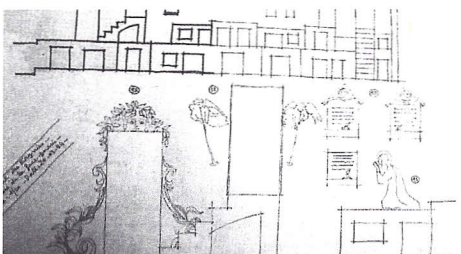
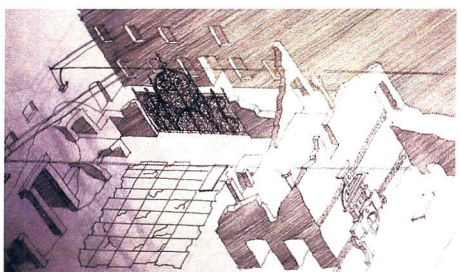
Buscando otorgar a la imagen un papel trasgresor en las escenas, con



7. *Hyperion* de Hölderlin, dirigido por Klaus-Michael Grüber con escenografía de Antonio Recalti en el Olympiastadion. De MATTEINI, CARLA (1996): "Arquitecturas del sueño" *Arquitectura 307*, Madrid, COAM.



5. *Los Átridas* 1990, detalle de la plaza y croquis de la disposición general de espacios. De DAVIS, TONY, 2001.



6. *Los Átridas* 1990, boceto para la plaza de toros cretense y detalles de esta. De DAVIS, TONY, 2001.

buki, como en la producción de *Ricardo II*, en donde el espacio se presenta limpio, en una disposición a la italiana.

Para su versión de *Los Átridas*, de 1990, además de la plaza de toros cretense donde se desarrollaba la acción, construyeron a la entrada a la sala una



8. *Atlántida 1996*, de Manuel de Falla, puesta en escena de Lafura. Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Escenografía Jaime Plensa. De www.Lafura.com.



9. *Prometeo 2005*, estrenada en el teatro de Mérida. Para esta ópera, el escultor y escenógrafo, Jaime Plensa, utiliza un órgano de luz, aparato musical que dibuja proyectando luces y formas de colores sobre el muro de la *Skene* romana. De www.Lafura.com.

el uso interesado de la imagen directa y pregrabada, el grupo catalán, La Fura dels Baus consigue la distorsión de lo que está pasando. La proyección a gran escala de diapositivas sirve para titular las escenas, reforzar a los personajes y manipular al público.

En *M.T.M.* estrenado en Lisboa '94 Capital Cultural Europea, un espectáculo que habla sobre la manipulación de la información y que además la practica, el espacio escénico es una caja neutra con dos paredes de espejos, una

13 / SERT iba a diseñar las escenografías para la cantata escénica, pero nunca llegó a empezárselas.

pantalla de retroproyección gigante y más de cien cajas de cartón. Todos estos elementos en constante cambio.

En la puesta en escena de *Atlántida* de Manuel de Falla, en junio de 1996, La Fura y el escultor Jaime Plensa, proponen, como pensó José María Sert ¹³ colaborador plástico del proyecto de Falla y Verdaguer, una escenografía generativa sin cambio de escenarios. Cuadros plásticos combinados con efectos audiovisuales, que a modo de gran retablo se van transformando lentamente. Se utilizan dos elementos escenográficos: una gran pantalla de proyección sobre un andamio y otra gran pantalla móvil y volumétrica compuesta de seis módulos tridimensionales ligeros que actúan a modo de escultura transformable. La representación se llevó a cabo delante de la catedral de Granada y en el momento final se aprovechaba el lugar resaltando la fachada de la catedral. (Figuras 8 y 9)

En el Centre International de la Recherche Théâtrale en París (CIRT), el autor del *Espacio Vacío*, Peter Brook ha partido del espacio primigenio del espectáculo, de un lugar neutro que no se convierte en teatro hasta que se desarrolla el acontecimiento vivo. Un espacio libre donde poder volver a plantear todas las convenciones: donde se sitúa el público, cómo o cuánto participa, cuánto ha de durar la función, a qué hora se ha de desarrollar, cómo comunican formas simples fuera de su referencia cultural o las lenguas muertas por su estructura profunda.

“Hace más de cuarenta años comprendí que el espacio tenía una importancia fundamental en cualquier acontecimiento teatral por su capacidad de impedir o posibilitar un paso vital a otro nivel de

14 / Brook citado por TODD, ANDREW y LECAT, JEAN-GUY (2003): *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona, Alba Editorial, s.l.u. P. 32.

percepción. La búsqueda de todas las formas posibles, ideales, efímeras, duraderas, claras, obvias e inesperadas que podía tener el teatro se convirtió, para nosotros en una obsesión: algo no menos importante que el trabajo de un autor o la preparación de un texto” ¹⁴

De las representaciones al aire libre concluye el (CIRT): el lugar marca el cosmos de la obra, determina la estructura y el tono del texto. Las proporciones y la acústica constituyen la base central del drama. El espacio en bruto debe ser neutro y poderoso. Si el espacio es demasiado hermoso, demasiado violento o agresivo no funciona, muestra una historia que entra en conflicto con la obra.

En los interiores, también el lugar, el teatro o local aportan la atmósfera básica. El espacio se trata como un simple lugar donde actuar con aportaciones mínimas. Cumple la doble función de edificio y escenografía. El teatro forma parte del universo del drama. (Figuras 10 y 11)

“He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción del conjunto....”

En realidad lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de abierto. Esta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando que deben estar en permanente



15 / BROOK, PETER (1968): *The Empty Space*, MacGibbon and Kee. El espacio vacío Barcelona, Ediciones Península, 2001

acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras esta se desarrolla.” 15

Palabras que fácilmente se pueden aplicar al teatro de la vida:

“una arquitectura equivocada hace imposible la realización de múltiples actividades...El mejor arquitecto es el que evoluciona con su sociedad y su tiempo, el que propone un boceto incompleto, abierto...”

En esencia lo importante, como siempre, no son las respuestas sino las preguntas que generan nuevas preguntas, es decir, estar en la arquitectura desde la filosofía, volviendo a considerar cualquier punto de partida.

Trabajar la arquitectura con otras artes y disciplinas, aceptando virtualidades y caducidades, aceptando la ficción como una segunda realidad superpuesta.

Pensar la arquitectura desde la curiosidad, desde los espacios dinámicos de inmersión, desde los espacios difusos y líquidos que generen nuevas relaciones, desde nuevas dimensiones perceptivas propuestas por la música o el teatro.

De hecho cada vez más se buscan las obras que exigen una colaboración creadora del receptor. Las plantas de los edificios se descomponen en piezas que se dislocan, que se disponen en esparcidas, en abanico intentando transmitir la fluidez espacial. Se sustituye el orden reglado por la eventualidad, se reivindica lo sostenible, el carácter aleatorio, el acierto ocasional, incluso lo gratuito y lo percedero que se renueva.

Los edificios no quieren ser un objeto sino un lugar vivo que se transforma y se desnuda ante la climatología, una bioconstrucción que intercambia energía con su medio. Se construye con



10. Interior del Teatro de Les Bouffes du Nord y las plantas de Les Bouffes-du-Nord y de los restos del Rose Theatrer superpuestas a la misma escala. El abandonado teatro es reabierto por Brook y Micheline Rozan en 1974, para el festival de otoño de París. De TODD, ANDREW y LECAT, JEAN-GUY (2003): *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona, Alba Editorial, s.l.u.



11. El Teatro de Les Bouffes du Nord, durante la representación del *El Mahabharata*. De TODD y LECAT, 2003.

las sombras, con los caminos, con las curvas de nivel, con la acústica, con las vistas, o con la fotosíntesis, pero no con los metros cuadrados ni con compartimentos.

Se desconfiaba del ojo, incluso del ojo táctil, y de la esquemática razón, para entregarse a los sentidos y a las poderosas razones subjetivas. Se apues-

ta por una estética que, esta vez, quiere también ser ética y recuperar su equilibrio con el entorno.

Siempre con la inestimable ayuda de un dibujo que pone énfasis en la evocación como forma que ayuda al hombre a entrar en contacto con el conocimiento, que transmite las ideas, y sobre todo las emociones.