
Teatro

Esquema sobre el escenario circular

JORGE DE OBIETA

JORGE F. DE OBIETA nació en Buenos Aires en 1916. Es actualmente profesor de historia del teatro en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En 1953-54 siguió estudios sobre escenografía y arquitectura teatral antigua en la Academia de Arte Dramático de Roma. Ha sido "regisseur" de los teatros independientes LA NAVE y ESPONDEO. Autor de poesías y relatos publicados en diversas revistas literarias. Redactó la parte de escenografía en la Argentina en un volumen sobre la materia editado en 1957 por el International Theatre Institute bajo los auspicios de UNESCO. Prepara un libro sobre Evolución del escenario. Autor del mimoballet "Falarka" (música de José María Castro) estrenado en el Teatro Argentino de La Plata en 1951 y del monodrama "La otra voz" (música de J. M. Castro) estrenada en el Odeón de Buenos Aires en 1954. Ha dado numerosas conferencias sobre teatro en Buenos Aires y el interior.

SE reaviva actualmente una averiguación teatral iniciada hace ya algunos años: el teatro circular, es decir, el teatro cuyo escenario se halla en medio de un auditorio que forma un círculo completo a su alrededor. Tal manera se está practicando activamente en Estados Unidos, donde la experiencia ha trascendido su primera fase desde que varios recintos han sido destinados y acondicionados conforme a las exigencias de este tipo de teatro. Es el caso del Penthouse Theatre construido alrededor de 1940 por la Universidad de Washington para práctica de sus alumnos, dirigidos por Glen Hughes. Posteriormente, y luego de analizar las posibilidades de estos ensayos hechos por estudiantes y por grupos de aficionados —que realizaban sus intentos en los amplios vestíbulos de grandes hoteles—, se construyó expresamente para teatro circular el Theatre 51 (números que cambian según las últimas cifras de cada año), de Dallas, que dirige Margo Jones. En este caso, que no es único, se trata de teatros profesio-

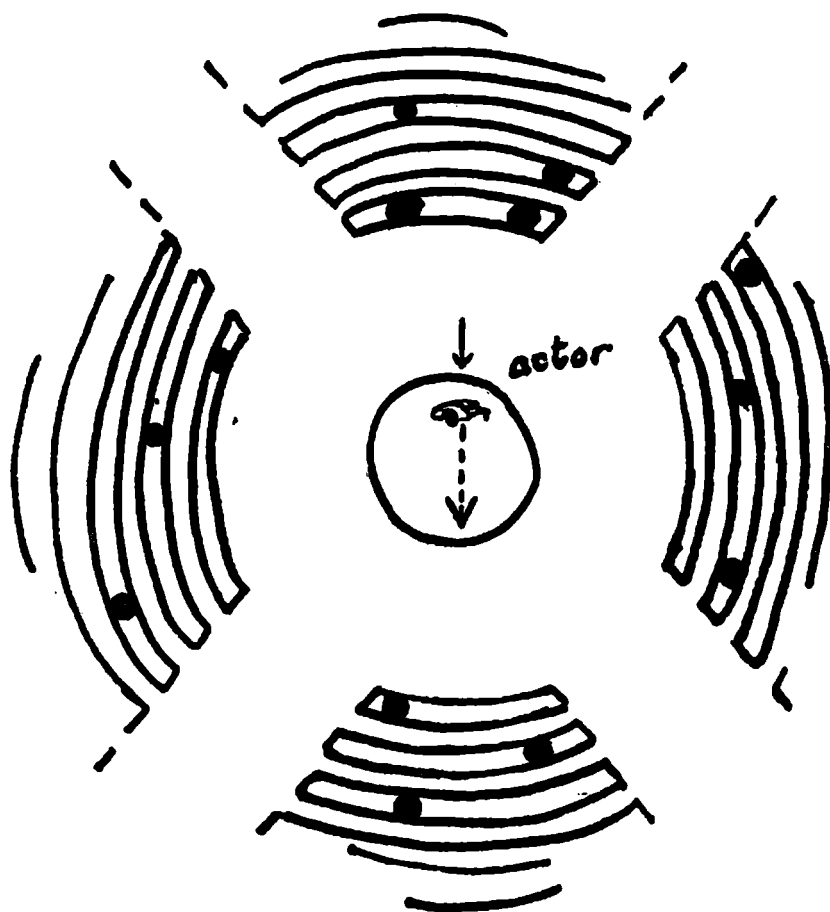
nales de actividad normal y permanente. En Buenos Aires, desde hace varios años vienen ofreciéndose espectáculos en esta modalidad teatral. Montevideo, Uruguay, cuenta con el llamado "Teatro Circular" que está conformado sólo para montajes circulares.

Decía al comienzo que se está reactualizando un nuevo intento teatral. En efecto, en este tipo de escenario ya Okhlovov montaba en el teatro Realista de Moscú, en 1933, "La Madre", de Gorki, existiendo aun antes de esa fecha los intentos de Norman Bel Geddes de 1922 ("Lázaro Reía" de O'Neill, "Rey Lear" de Shakespeare, etc.), algunos de los cuales no llegaron a ser otra cosa que bocetos y maquetas. Asimismo, en Estados Unidos, Gilmor Brown hizo en 1922 experiencias semejantes con la Pasadena Community Playhouse. Pero todos estos esfuerzos se dispensaron antes de llegar a configurar algo que definiera las posibilidades estéticas de ese enfoque teatral nuevo. Ahora, en cambio, se encara el teatro circular como una posibilidad cierta y normal del arte teatral de nuestra época.

La actriz y directora Margo Jones en un artículo publicado en la revista "Le théâtre dans le monde", da detalles sobre la estructura técnica que requiere un teatro circular. Consignaré algunos de esos detalles para luego apuntar mi punto de vista sobre los mismos. Dice Margo Jones: "Para la instalación de un teatro circular todo lo que se necesita, desde el punto de vista material, es una sala o pabellón de capacidad suficiente para que los espectadores puedan sentarse, dejando libre el espacio para la representación. Hay que agregar, se sobrentiende, el espacio indispensable para un tablero eléctrico, una boletería, un salón de descanso y demás dependencias de un teatro ordinario. Se necesita, sobre todo, que uno se sienta en un teatro que parezca realmente un teatro" Quienes cultivan esta manera teatral hacen residir gran parte de la eficacia del teatro circular en el aporte imaginativo del espectador así como en el clima de intimidad que se logra por la cercanía entre público y actores. Por esa circunstancia los teatros existentes tienen una capacidad reducida: 172 butacas el Penthouse, 105 el Octogonal Theatre, 198 el Theatre 51 de Dallas. Más adelante agrega Margo Jones: "No creo que exista limitación en las posibilidades del teatro circular. Es exacto que no podemos ofrecer al público decorados verdaderos, pero ello se compensa con la intimidad de la interpretación y la calidad del vestuario.

TEATRO

Se necesita, sobre todo, imaginación” En lo que se refiere a las dimensiones que debe tener el escenario circular, se dan como apropiadas las siguientes: 7 x 8 ó 4 x 6 metros; estas medidas, que pueden variar, se originan en la proporción que tenga la sala en total. Las butacas de la primera fila deben estar a igual nivel que la escena, debiendo existir pasillos para permitir la entrada y salida de los actores, en número de 4 por lo menos; el ideal sería 6 para facilitar así la entrada y salida simultánea de intérpretes.



●: representa la posición de los espectadores (“Para algunos el actor *huirá* precipitadamente, en tanto que para otros el actor se les *aproximará* precipitadamente”).

Recordemos ahora la escena del teatro que llamaremos tradicional o a la italiana. El escenario, espacialmente, responde al sistema cartesiano de coordenadas en medio de las cuales se mueve el actor quien realiza sus movimientos conociendo la existencia bien delimitada de un *adelante*, un *atrás* y *lados*. Entre el escenario y la sala se originan, según los ángulos, una serie de perspectivas en base a las cuales el actor elabora sus movimientos y también regula el volumen

de su voz. Al ser varios los intérpretes, el desplazamiento de uno o más origina, a su vez, proporciones entre ellos, el escenario y también la sala. Esto acontece en idéntica unidad de tiempo. Queda por señalar todavía la serie de proporciones que se generan cuando, por ejemplo, un actor debe dirigirse precipitadamente hacia el fondo de la escena. En este caso y siempre pensando en la ubicación frontal del auditorio, el actor deberá disminuir la voz y los gestos con relación a las proporciones y perspectivas que ofrezca el decorado. De donde cualquier espectador ubicado no importa a qué distancia o en qué ángulo de la sala, valorizará visual y auditivamente de igual manera aquel desplazamiento; es decir, en este caso, para *todos* los espectadores el actor se ha *alejado*. En el teatro circular esta situación varía de manera radical por la misma forma circular de la platea. O sea que si utilizamos el ejemplo de un actor que debe huir precipitadamente hacia el fondo del escenario, podemos preguntar, ante todo: ¿dónde está en la escena circular el *fondo* del escenario? Es decir, según estén ubicados los espectadores, para algunos el actor *huirá* precipitadamente en tanto que para otros el actor se les *aproximará* precipitadamente. Sea desde el punto de vista dramático, sea desde el espacial, esas dos acciones —huir y aproximarse— no admiten ni se les puede asignar acción y contenido indistinto.

Entrando ya en lo que hace a la *mise en scène*, Margo Jones, dice: “En el teatro circular no plantea problemas complicados. Difiere, sin duda, en cuanto a la tarea previa que se realiza habitualmente, pero estoy persuadida de que un buen director tradicional, experto en la técnica corriente, no tendrá ninguna dificultad para adaptarla al teatro circular. La escena debe ser vista desde los cuatro costados simultáneamente; la presentación de *espaldas* o de *lado* tiene tanta importancia como la de *frente*”; y agrega más adelante: “conviene que el director adopte un punto de vista de arriba abajo para contemplar la escena, lo que permitirá verla desde todos los ángulos al mismo tiempo” Es en este medio siglo cuando surge la profesión —a veces algo dictatorial— del director teatral. Copeau, Dullin y Jouvet, entre muchos más, aportaron concepciones decisivas sobre la *mise en scène*. Todos mostraron siempre preocupación por el juego escénico, por el juego específico de los actores y aún por el mejor aprovechamiento de las posibilidades corporales

TEATRO

de los mismos. Esto, pues, hace que sea difícil imaginar directores competentes y de responsabilidad artística desentendiéndose en los montajes, de la presentación de *espaldas* o de *lado*. El propio Stanislavsky (1865-1938) aspiró, en su tiempo, a valorar —en el escenario— la cuarta pared, o sea el frente, colocando a los actores de espaldas al público.

Con referencia al repertorio, los cultivadores de teatro circular estiman que cualquier pieza del teatro tradicional puede ser montada en aquella manera sin que su esencia teatral y literaria se resienta. Para juzgar en su exacto alcance esta opinión es indispensable ver al teatro circular en acción. No dándose esa posibilidad en la presente ocasión sólo queda anotar aquí algunas líneas sobre ese juicio. Se puede admitir en principio que cierto tipo de obras del teatro tradicional, dada su conformación técnica y las exigencias escénicas que acota el autor, sean más afines al teatro circular que otras. Es bien probable que algunas obras de Sartre estén mucho más cercanas del teatro circular que ninguna de Pirandello. Esta probabilidad, pues, no puede dejar de quedar sometida a un previo así como riguroso análisis antes de decidir montarla en una manera teatral que no es la que originariamente fuera pensada por el autor. Sin embargo y tal vez con algún apresuramiento, tanto Margo Jones como otros directores de teatro circular han integrado su repertorio con obra de tan dispar exigencia como lo son las de los siguientes autores: Sófocles, Shakespeare, Molière, Ibsen, Chejov, Sherwood, Osborne, etc.

Otro de los pilares sobre los que se apoyan los cultores del circular, es la *intimidad* que crea la cercanía entre público y actor. Personalmente creo que esa misma intimidad es la que podría debilitar la magia y la posibilidad imaginativa. Asistiendo a una función circular es fácil verificar que el estar cerca del actor implica ver cómo traspira y se le nota todo el artificio facial, cómo está preocupado por su desplazamiento y la réplica del otro intérprete a quien no ve, cómo el actor se esfuerza y eleva el rostro y la mirada para no enfrentarse con la de algún espectador próximo. En los momentos de agitación se le percibe en forma demasiado notoria la respiración así como se le descubren minucias físicas que no desearíamos verificar, puesto que nos hallamos en un ámbito —el teatro— que tiene sus leyes y sus convenciones entre las que se incluye una particular idea de la contextura

humana —el actor— que se desplaza en el escenario y que, teatralmente, debe poseer más sabor dramático que físico. Por todo esto creo que es riesgoso suponer que el abreviar distancias entre actor y espectador implica acentuamiento del hecho teatral. Asimismo es primario aspirar como fin dramático a una complicidad entre actor y espectador. El actor, que es el núcleo visual del drama, quiere subyugar, sobrecoger y aún seducir, pero no arrastrar al espectador al caos trágico en el que se debate su personaje. No tendría sentido alguno. Hay dos mundos que no se concilian y que no tienen por qué conciliarse. El actor sabe que si eso sucediera se derrumbaría tanto el drama como él mismo, que anima la ficción. Y por lo mismo no tendría valor ese esfuerzo de concentración y continencia dramática que ha ido dosificando —acentuando o atemperando— para culminar al par que la obra acaba y el espectador queda colmado en sus más oscuros mundos interiores. Por último, creo que las cercanías físicas destruyen o neutralizan las repercusiones emocionales. Desaparecen las respectivas inmanencias del mundo dramático —escenario— y el cotidiano —auditorio— de cuya violenta confrontación surge el efecto teatral definitivo.

Otro pilar significativo sobre el que se asienta el teatro circular es el de la *imaginación* con que debe colaborar el auditorio; es decir, algo así como un consciente y deliberado prestarse al juego de imaginar decorados donde no los hay o sentirse un poco partícipe del destino y las vicisitudes de los personajes. No parece fácil dilucidar en pocas líneas y con respecto al teatro asunto tan sutil como el de la imaginación del auditorio. Desde Esquilo el teatro pidió al auditorio imaginación y no sabemos que éste se la haya retaceado a lo largo de toda la existencia de la dramaturgia. Teniendo presente que las heroínas Electra, Antígona, Clitemnestra, etc. eran interpretadas por hombres, y que Julieta, Ofelia y otros personajes de la galería shakesperiana, desempeñados por mancebos, se puede confirmar que la imaginación tiene una vigencia tan antigua como el teatro mismo.

A estos esquemáticos señalamientos sobre el teatro circular quedarían por añadirse algunos otros: la palabra y el gesto que siempre se han dado conforme a un espacio definido por las tres dimensiones del escenario y la orientación de la sala. Asimismo cabe anotar la transformación que supone el funcionamiento del cuerpo del actor

TEATRO

en el ámbito circular. Porque en el teatro tradicional el actor destaca la tradimensionalidad conforme al plano fijo del escenario. Vitalmente administra sus recursos con respecto a la palabra coordinada con el gesto, el desplazamiento y el énfasis dramático que demanda el texto. Con respecto a su cuerpo vemos que su opacidad y por lo mismo el equilibrio táctico-espacial a que lo obliga el alto, ancho y profundidad del escenario, así como su ocasional relación de proporcionalidad con otros intérpretes, le exige un estricto ceñimiento para poder estar coordinado con el resto de los equilibrios escénicos. Cuando al actor se lo traslada a otro ámbito que no sea el del escenario tradicional su significación varía no sólo porque el director habrá de hacerle desenvolver el juego escénico de manera distinta, según lo pide el teatro circular, sino por la propia corporeidad del intérprete y su proporción con los demás volúmenes que le habrán de rodear. El actor en el teatro circular ya no tiene límites precisos que a sí mismo le den sensación de ubicuidad para mejor poder administrar sus recursos interpretativos.

Se anotó al comienzo de este esquema las siguientes palabras de Margo Jones sobre decorados: "Es exacto que no podemos ofrecer al público decorados verdaderos, pero ello se compensa con la intimidad de la interpretación y la calidad del vestuario" En efecto, dadas las características de la escena circular, el aporte escenográfico no tiene posibilidad alguna de servir al montaje. Aparece paradójal que una manera teatral que aspira a ser la correspondiente a nuestra época deba prescindir del arte escenográfico que, precisamente, es en este medio siglo que ha cobrado una jerarquía artística definida dentro del todo del teatro moderno.

Se sabe —y sería largo anotar lo aquí— hasta dónde llegaron las búsquedas escenográficas y escenotécnicas desde el fin del siglo pasado. Se intentó la interdependencia entre ella y el actor pero, progresivamente, se disvirtuó esa idea al perseguir que éste fuera un apéndice, una prolongación e incluso un elemento funcional o servil más, de aquélla. Fuchs, Appia y Craig teorizan hasta la paradoja. Exter, con su estructuralismo introduce en los decorados tradicionales de la escena rusa, el decorado plástico funcional. Rabinovich realiza sus escenoestructuras en las cuales el actor aparece diminuto en medio de todos esos complicados y alargados andamiajes. Viesnin, Chestakow,

Stenberg son nombres de significación en la búsqueda escenográfica. Es la época en que se entremezclan apellidos y posturas estéticas tan diversas como mutuamente en pugna. Constructivismo —Tairov, Gabo, Pevsner. Moholy-Nagy—; Futurismo —Prampolini y su Espacio-escénico-polidimensional—; Maquinismo —Panaggi—. El teatro integral de Gropius que aspiraba a totalizar “espacialmente” la acción escénica, fué otro aporte importante. La enumeración podría seguir. Se exaltaba, se disolvía y hasta se demolía. O todo se reducía a una cámara negra activada por luces. Todas estas revisiones y sucesivos enjuiciamientos indican que la escenografía era estimada como un elemento de gravitación en la dramaturgia y no como una inutilidad decorativa que se pudiera postergar sin que el hecho teatral se resintiera estéticamente. La escenografía —por más escueta o esquematizada que sea— ha sido y no puede ya dejar de ser un elemento dramático en tanto el autor la solicite. Y aun cuando un autor no indique ninguna escenografía y sólo pida la pared del fondo del escenario, desnuda, ésta *será* el decorado de la obra. Pirandello necesita y piensa en sus recursos al trazar su plan dramático. La requiere Th. Wilder según sus ideas escénicas y su particularísimo sentido de la decoración teatral; también Kaiser o Miller con respecto a las suyas. O sea que autores con búsquedas tan importantes como diferenciadas valoran a la escenografía como una categoría imprescindible dentro de sus concepciones teatrales.

Con respecto a la luz teatral corresponde señalar que también queda relegada en sus actuales posibilidades. En el teatro tradicional la luz escénica logra volúmenes, exalta relieves, delimita distancias, atempera o agudiza los vacíos y se coordina también con el gesto y la palabra. Además puede en sí misma ser un volumen dentro del escenario que habrá de coordinarse con los restantes, incluidos los intérpretes. Desde las proposiciones de Fortuny la luz tuvo y tiene una vigencia. Administra el sentido espacial, regula la perspectiva, subraya el color y también las estructuras.

Quedarían todavía por formular varias interrogaciones más que surgen al confrontar las proposiciones del teatro circular y las establecidas por el tradicional. Aquí sólo se ha tratado sucintamente de valorar la repercusión artística de la novedad material en el edificio teatral. En qué medida, de un reajuste de la posibilidad óptica y aún

TEATRO

acústica, del apartamiento del encuadre tradicional del espectáculo y de lo que podríamos llamar su frontalidad única, al pasar a un escenario abierto o polifrontal y *transparente* sin decorados que den la sugestión del *fondo* de la escena sobre el que la acción se recorta físicamente, se gana en calidad estética que es lo que vale puesto que las novedades externas —materiales, formales, físicas— en cualquier género de arte si bien merecen curiosidad, carecen de significación creadora, duradera. Se sabe que la limitación del escenario ha creado en todo tiempo dificultades al dramaturgo —y hoy también a los directores— siempre preocupado en situar, sobre un reducido tablado, un mundo extraño de incidencias infinitas. Pero en la superación de las dificultades y en la proscripción de la facilidad está también la prueba del artista.

Si el teatro circular, más allá del cambio meramente formal, aspira a ser también una actitud estilística, una posición estética diferenciada que oriente el teatro de hoy y hacia adelante, debe ineludiblemente tener presente: a) que han transcurrido alrededor de 30 años desde sus primeros intentos, o sea que aunque hoy adquiriera la apariencia de una posición decisiva por su relativa frecuencia, no es del todo nueva. Y b): que debe promover el interés a fin de alinear en sus filas una literatura dramática circular ya que un trastrocamiento como el que supone pasar del tradicional al circular no parece pueda cumplirse sin un condigno movimiento dramático que lo justifique y respalde. De estos dos puntos podrían surgir las dudas mayores sobre que el teatro en cuestión, luego de la curiosidad transitoria, constituya una nueva posición, vitalizadora para la futura vida del teatro. Y esta duda se sostiene y acrece al notar que pese a los treinta años que ya tiene el intento, no parecen haber surgido autores nuevos que, rebelándose contra el tradicional, se identificaran con la nueva manera. No creo que sea imposible una poética que se ajuste a sus demandas. Queda, pues, esa duda sobre un teatro que en torno suyo aún no ha nucleado dramaturgos nuevos y que tampoco ha seducido o incitado a los maduros. Y una tendencia teatral que no tenga la condigna poética, corre el riesgo de diluirse con rapidez. A su vez es muy sugestivo que el teatro circular deba recurrir al repertorio teatral tradicional por no poseer una incipiente dramaturgia propia. En tanto falte la imaginación, la idea, la poética, la tectonia y la convención

Jorge de Obieta

circular, no se dará el estilo. De configurarse las condiciones mencionadas tendríamos, a su vez, la posibilidad de una concepción directiva, interpretativa, escenográfica, lumínica y musical circular. O sea que una estética teatral distinta podría comenzar a proponerse.*

* El trabajo que acaba de leerse es un intento de sistematizar algunas observaciones desarrolladas parcialmente por el autor en publicaciones anteriores y conferencias dictadas en diversas oportunidades (N. de la D.)