

Lenguaje actual y palabras de ayer: huellas del lenguaje de la imagen en escenificaciones contemporáneas de textos clásicos



Marga del Hoyo Ventura

Universidad Internacional de La Rioja/ Universidad Complutense de Madrid (ITEM)/ Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León/ hoyoventura@yahoo.es

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 29/04/2016.

Resumen

En este artículo proponemos una reflexión a partir del diálogo escénico de dos elementos: el texto dramático construido con una estructura tradicional o canónica, y el lenguaje de la imagen. Para sustentar nuestra reflexión, proponemos dos ejemplos muy diferentes a partir de *Hamlet* de William Shakespeare. En el primero de ellos, podemos valorar el uso del signo audiovisual en el escenario a partir de la inclusión en él de la proyección de imágenes y de la grabación en directo. En el otro, sin pantallas ni cámaras, nos acercamos a la influencia que el lenguaje de la imagen ha dejado en la narrativa escénica como principio compositivo. Todo ello nos permitirá extraer conclusiones acerca del diálogo que se crea en escena a partir de dos elementos tan dispares como son el texto clásico y la narración escénica desde la imagen.

Palabras clave

trabajo dramático
escenificación
contemporaneidad
narración escénica
imagen
signo audiovisual
Ostermeier
Zholdak

Abstract

In this article we propose a reflection starting from the scenic dialogue between two elements: the dramatic text built on a traditional or canonical structure, and the language of image. In order to support our reflection, we propose to base it on two very different examples that work with William Shakespeare's *Hamlet*. In the first one, we can appreciate the use of the audiovisual sign on stage from its inclusion in the projection of images and live recording. In the other one, with no screens or cameras, we approach the influence that the language of image has exercised on the scenic narrative as a compositional principle. All this will allow us to draw conclusions about the dialogue that is created on stage from two such different elements such as the classical text and the scenic narration based on the image.

Key words

Dramaturgic work
staging
contemporary
scenic narration
image
audiovisual sign
Ostermeier
Zholdak

Ofrecemos en el presente artículo una reflexión sobre dos ejemplos concretos de interacción, en el ámbito de la escenificación, entre un texto clásico y el lenguaje de la imagen. Nuestro objetivo no es otro que observar qué ocurre cuando unimos dos ideas

que a priori podrían resultar antitéticas, como son la obra dramática concebida como *clásica* -y sobre este adjetivo nos detendremos brevemente- y el lenguaje de la imagen, observando esta relación en un sentido amplio, es decir, desde su influencia en el trabajo del director de escena, hasta la inclusión explícita de proyecciones en el escenario.

Antes de presentar a los dos directores, cuyos trabajos nos van a servir de ejemplo para ahondar en nuestra reflexión, deseamos matizar qué entendemos por texto *clásico*, con el fin tan solo de consensuar el significado en relación a este artículo. Denominamos así, a los efectos que aquí nos ocupan, a aquel que presenta una estructura canónica, en tanto que la acción que lo configura está construida a partir de una ordenación causal-consecutiva de la fábula; es decir, mantiene en lo referente a la construcción una ordenación cronológica de las acciones dramáticas, y derivado de ella, una progresión ascendente del ritmo y de la intriga, que culmina en la resolución -positiva o no- del conflicto planteado, que es, además, en todo momento reconocible por el espectador. Desde el punto de vista semántico, al texto concebido como *clásico* se le suponen una serie de significados previos, y llega al receptor con una determinada herencia de matices en relación a su significado, así como con una serie de referentes -culturales, históricos, artísticos- que mediatizan el proceso receptivo. A ellos se suma, además, toda una serie de experiencias previas que en mayor o menor medida cada receptor puede tener sobre ese texto.

La relación del espectador teatral -del público- con la obra clásica, parece tener que ver con la *definición* que ese colectivo, ese grupo social, mantiene con el clásico en cuestión. A un nivel individual, buscamos desde la privacidad del yo nuestra relación con *el clásico*, como señala Ítalo Calvino (1995). Pero desde la experiencia colectiva, ese lazo debemos buscarlo a partir de parámetros sociales. Por eso es importante, desde la perspectiva que nos ocupa aquí, ese carácter público de la recepción: porque si tenemos que valorar la influencia del lenguaje de la imagen para ver cómo se construye el discurso escénico, esa posible influencia debe ser desentrañada, recibida, asimilada y, en definitiva, comprendida por un determinado grupo social, por la sociedad a la que pertenece el creador de ese discurso.

Hemos considerado importante delimitar qué se entiende por *clásico*, porque nos centramos a continuación en estudiar ese vínculo entre lo clásico y el lenguaje de la imagen, tanto a nivel estructural como desde el proceso de semiotización y recepción de la escenificación. A la valoración de ese diálogo dedicamos las siguientes líneas.

Para el desarrollo de las ideas que conforman este artículo, nos apoyaremos en dos ejemplos, dos puestas en escena a partir de *Hamlet* de William Shakespeare, dirigidas por creadores de primera línea: el alemán Thomas Ostermeier, cuyo *Hamlet* se estrena en Atenas en 2008 y sigue, a día de hoy, en el repertorio de la Schaubühne berlinese; y el ucraniano Andriy Zholdak, cuyo espectáculo *Hamlet. Dreams* se estrena en 2002, y recorre un cierto número de países y festivales, entre ellos, España, donde se programó tanto en el Teatro Español de Madrid como en el Mercat de les Flors de Barcelona. Escogeremos ciertos aspectos de los muchos posibles que permiten los análisis de ambas escenificaciones, si bien creemos necesario encuadrar artística y semánticamente las dos creaciones para poder comprender mejor la importancia que en ellas deja el lenguaje de la imagen.

Hamlet sobre el escenario: la escenificación de Thomas Ostermeier

El director alemán construye su lectura del texto de Shakespeare con un total de seis actores, cinco hombres y una mujer; todos ellos, a excepción de Lars Eidinger, que asume el papel de Hamlet, trabajan sobre dos personajes. En este sentido, la convención con el espectador queda marcada desde la segunda escena del

espectáculo, en que Gertrude se transforma en Ophelia en una dilatada acción que parece ponernos en contacto con el sentido profundo de las cosas oscuras, irregulares y falsas que ocurren en Elsinore; esas cosas que solo Hamlet, con su especial sensibilidad y su capacidad para penetrar más allá de lo que a simple vista se muestra, puede ver.

El hecho de que los actores encarnen a más de un personaje no es una decisión baladí, tiene importantes consecuencias sobre la lectura de este signo y, por supuesto, sobre el sentido total de la escenificación. Contribuye a crear uno de los motivos¹ fundamentales de esta, que es el de la falsedad de las relaciones y la incapacidad del hombre para poder conocer con certeza lo que le rodea. En Ophelia-Gertrude se une el deseo por la joven y el asco hacia la mujer; en Claudius-Rey Hamlet se unen los conflictos internos de quien anhela no perder sus privilegios, con la lejanía de la imagen distorsionada del padre; en Laertes-Rosencrantz y en Horatio-Guildenstern se juega la dualidad de la amistad, el amor y la falsedad a la vez, que suscitan en Hamlet dudas permanentes sobre quiénes son las figuras que le rodean; en Polonius-Osric, por último, convergen las mismas características de los dos personajes, siendo el segundo la supervivencia del primero, del oportunismo, la ceguera y la torpeza. Por eso, también, los últimos segundos de vida del personaje central se construyen desde la acumulación de voces en escena, desde la convergencia acústica, lumínica y gestual de todos los rasgos que los personajes nos han dejado ver.

Otro de los elementos que más importancia tienen dentro de la escenificación y que resulta de capital importancia para la valoración de la imagen en él es el espacio escénico propuesto. En colaboración con el prestigioso escenógrafo Jan Pappelbaum, Ostermeier plantea un espacio a partir de dos elementos plásticos que se revelan como semánticamente contingentes: por una parte, la gran cantidad de tierra oscura que ocupa el suelo de la mitad delantera del escenario. Esa tierra es el espacio de la muerte -lo primero que se hace con ella, nada más empezar el espectáculo, es enterrar al rey Hamlet-, y es también el espacio exterior, el que ocupa Hamlet cuando sale aturrido del *interior*, o el que ocupan él y Laertes en el duelo final. La tierra como elemento cobra una enorme importancia: los cuerpos se ensucian con ella; hay tierra en los rostros, en el cabello, en la boca; con ella, Hamlet intenta simbólicamente cubrir a Ophelia, en la escena en que ambos se encuentran en el acto III; en ella, también, Hamlet desea desaparecer, como nos deja ver el actor con su expresivo trabajo gestual en varias ocasiones.

El otro elemento que vertebra el espacio propuesto por este director es la plataforma metálica y blanca, de forma rectangular y móvil -avanza y retrocede-, que se convierte en una de las fuentes de luz más importantes del espectáculo. La plataforma, con su mesa y su mantel blanco, con la luz igualmente blanca y fría proyectada desde abajo, es el espacio del interior: la boda de Claudius y Gertrude, las acciones impertinentes de Polonius con su hija, la representación en la que Hamlet desea atrapar la conciencia del rey, etc., tienen lugar en ese interior. Sobre esa mesa inmaculada, la suciedad y el deterioro que los personajes producen tiene un importante significado: cervezas, comida grasienta, vino rojo, papeles, plásticos, leche, etc., son los residuos que el tóxico mundo que rodea a Hamlet, y él mismo, deja.

En la valiosa entrevista que Sylvie Chayale realiza a Thomas Ostermeier, este reconoce la especial importancia que tiene en sus trabajos la elección de un espacio que se transforme, que esté vivo durante el proceso, que sea resultado del trabajo dramático, de tal manera que se transforme en un "compañero del actor" (Chayale, 2006: 42), y subraya la importancia que los materiales de ese espacio escénico tienen sobre el significado del espectáculo:

1. Seguimos a Marchese y Forradellas en la definición de este término: "Cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto. El motivo puede ser recurrente -es el leitmotiv-, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos" (Marchese y Forradellas, 1986: 275).

Les choix des matières et des éléments qui vont occuper le plateau sont déterminants, car ils concernent directement le corps des acteurs. La matérialité du plateau entre en relation avec les corps et cette rencontre impulse du son, du rythme et une dynamique de jeu (Chayale, 2006: 43).

Partiendo de la importancia de los materiales, vemos cómo ambos espacios, en el eje horizontal, se relacionan con el elemento vertical que sirve al director como pantalla en la que se proyectan las imágenes: la tripolina², o cortina de flecos metálicos, en tono dorado-ocre. La proyección que vemos sobre ella se produce tanto a partir de lo que los personajes graban durante la escenificación, como desde la inserción de determinadas escenas que se relacionan y dialogan con las acciones. De este modo, la relación entre los tres elementos del espacio -tierra, plataforma y tripolina- es fundamental, estableciendo un diálogo entre todas ellas fluido y rítmico, de tal manera que la imagen respira en el espacio de manera orgánica.

La imagen proyectada parece cumplir una serie de objetivos tanto escénicos como dramaturgicos, que detallamos a continuación. Para el estudio de este signo y sus funciones, nos hemos apoyado principalmente en la sistematización que realiza Pablo Iglesias Simón (2008), en las aportaciones de López-Antuñano (2014), así como en las reflexiones que el propio Ostermeier deja ver sobre el espacio escénico y sobre el signo audiovisual en diferentes estudios.

Tras el análisis pormenorizado de la imagen en el espectáculo, podemos constatar las siguientes funciones del signo, que procedemos a clasificar, valorando en cada caso la función dramaturgica:

La proyección contribuye a la narrativa fabular, conviviendo con la presencia física de los actores: vemos este uso en tres momentos: en las dos apariciones del espectro del padre de Hamlet y en la narración de la muerte de Ophelia. La convivencia en el mismo tiempo y espacio de la fisicidad de los actores con la intangibilidad de la imagen proyectada permite la multiplicación de las acciones, ya que se realizan -a la vez, o una antes que otra- dos veces: una en el plano de las acciones miméticas, otra en la proyección. Así, acciones que resultan de capital importancia, como la muerte de Ophelia o la aparición del espectro, se dilatan en la narración escénica. Por otra parte, la convivencia de lo real con la imagen ofrece a los actores la oportunidad de jugar con esto, como se ve claramente en los momentos en que Laertes trata de acariciar el rostro de su hermana, proyectado a partir de la grabación que tiene lugar tras la cortina. El artificio no se oculta en ningún momento a pesar de tener lugar tras los hilos metálicos, contribuyendo de esta manera a la redundancia de lo ficcional.

- » *La grabación se realiza en directo y ante los ojos del espectador, formando parte de la propia escena:* nos referimos aquí a las secuencias en las que vemos claramente que un actor graba y esto se proyecta. En estas ocasiones, la acción de grabar forma parte de la escena misma no es solo un efecto. Vemos este uso de la cámara en las secuencias de la boda de Claudius y Gertrude, la de la representación teatral, el rezo de Claudius implorando perdón, y el encuentro entre madre e hijo en la alcoba de Gertrude. Los personajes que graban son Hamlet, Polonius y Horatio. El sentido dramaturgico de esta acción tiene que ver con uno de los temas fundamentales que Ostermeier elige para su puesta en escena: el deseo permanente de Hamlet por saber, por escudriñar con calma y comprender lo que ve. La cámara es el ojo que le permite asomarse a los detalles, comprobar el rostro de Gertrude, detenerse en la reacción de Claudius tras la representación teatral. De esta manera, la cámara define un rasgo y un objetivo del personaje y se convierte en un elemento clave del núcleo de convicción dramática. Este uso opera, además, sobre el receptor, que accede a detalles gracias a la ampliación de la imagen:

2. Denominamos tripolinas o fondo de hilos a la cortinas construidas a partir de hilos de diverso material utilizadas como fondo de proyección, o como fondo frontal que permiten las entradas y salidas de actores además de texturizar la escena. En este caso, además, produce determinados efectos sonoros al tratarse de hilos metálicos. Véase http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=52834; http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=52942.



Foto: Arno Declair, 2014. Fuente
[<http://www.schaubuehne.de/en/productions/hamlet.html>]

Las imágenes proyectadas recogen la acción que se realiza sobre el escenario y en tiempo real. En este caso, la proximidad de la cámara permite apreciar el detalle de un gesto, su significación captada por el espectador en la pantalla, el objeto que contempla y estimula la reacción del actor; es decir seguirle como si estuviera en un teatro de cámara con la proximidad que permite (López-Antuñano, 2014: 180).

- » *La proyección es pregrabada y no se relaciona desde la causalidad con la acción de la escena:* aquí incluimos todas aquellas grabaciones que son proyectadas, pero no grabadas en directo y cuya función dramaturgica debemos valorar desde la metáfora, el símbolo o la conexión con el núcleo de convicción dramática de la escenificación. Las hallamos en las escenas del rezo de Claudius, y de Hamlet con Gertrude. Encierran momentos clave en el marco de la semántica del espectáculo y se encuentran situadas en la mitad del mismo. Proponen, como veremos al valorarlas desde lo dramaturgico, un ritmo narrativo diferente. La valoración de estas imágenes es más compleja que en los ejemplos anteriores; debemos, como espectadores, establecer el vínculo entre ellas y lo que ocurre en el escenario y ese vínculo opera desde la subjetividad de la metáfora y del símbolo. Las acciones que aparecen no establecen una relación lineal o causal con la fábula del escenario; vemos público que aplaude, payasos, golpes de pasteles en rostros, risas de espectadores o bien un coche ardiendo. Con la proyección de estas imágenes se amplía el campo semántico e ideológico de la escenificación; requieren, por supuesto, del desentrañamiento del signo por parte del receptor, ya que no hay una relación unívoca entre la acción y la imagen. Por eso mismo, podrían incluirse en lo que López Antuñano llama *ampliación metafórica*:

[Lo que vemos en el escenario y la proyección] pertenecen a campos visuales diferentes como en la metáfora literaria los discursos conciernen a distintos campos semánticos, aunque el territorio de realidad y de figuración posean una zona de intersección común, mediante la cual el lector o espectador realiza un proceso asociativo. Este más que facilitarle la comprensión racional del hecho descrito o del trabajo del actor sobre el escenario, espolea la imaginación, percute en su ánimo, amplía horizontes de percepción y propone nuevas significaciones que trascienden y amplían el conocimiento (López-Antuñano, 2014:178).

Este uso de la imagen ayuda al director a resaltar los momentos que él considera troncales desde el punto de vista semántico en correlato con el núcleo de convicción dramática escogido para la escenificación. Vayamos al ejemplo más llamativo

para valorar esta relación entre imagen y fábula desde su sentido dramático: nos referimos a la escena en la que Hamlet desea matar a Claudius, pero le encuentra intentando rezar e implorar perdón, por lo cual, como el texto nos indica, decide postergar la venganza para que el asesino no tenga opción al perdón (acto III), que describimos a continuación.

En ella, Hamlet, como si se tratara de un *aparte*, acusa directamente a Claudius diciéndole: “Tú has matado a mi padre y te acuestas con mi madre”, mientras alza una espada y en cámara lenta realiza el gesto de atravesar al rey con el arma. Bruscamente la acción se detiene, Hamlet mira hacia nosotros, espectadores, y nos interroga: “¿Es esto lo que queréis ver, verdad?”. A partir de ahí y apoyándose en el campo sonoro, se marca la ruptura: en la cortina de las proyecciones lo que vemos es lo que ocurre en escena -y que graba Horacio-, así como la superposición sobre esas acciones de una serie de imágenes: públicos aplaudiendo y riendo a carcajadas, escenas cómicas de cine mudo, payasos y tartas en sus rostros y, sobre todo, muchas risas, alegría y en definitiva espectacularidad y celebración.

La inserción de la imagen en esta escena que consideramos fundamental tiene que ver con las ideas claves de esta escenificación; sirve para ampliar de manera no fabular el significado de la propuesta del director, dirigiendo el sentido de la obra clásica hacia unas ideas concretas que leemos desde la contemporaneidad del receptor. La imagen nos ayuda, como espectadores, a comprender hacia dónde se dirige la lectura concreta y contemporánea de la obra clásica y qué matiz aduce esta al texto fuente:

- » *La grabación se centra en los espectadores*: la inclusión del espectador en la acción por medio de su aparición en la proyección la vemos en la secuencia en la que se lleva a cabo la representación teatral. En esta escena la metateatralidad es inherente a la acción en sí, de manera que la presencia del público en la pantalla subraya claramente este objetivo. Es un recurso más de los muchos que hay que obedecen al deseo de hacer partícipe al espectador de la fábula de manera directa. Responde asimismo al deseo claro de hablar al espectador de hoy de su responsabilidad en las acciones; de acercarle, no desde la empatía emocional sino desde la comprensión de las acciones, a las ideas que sustentan la propuesta de Ostermeier.
- » *La grabación de imágenes pregrabadas corresponde a la expansión del conflicto interior del personaje central*: esta última agrupación, muy importante dramáticamente, nos muestra imágenes de formas irregulares, no figurativas; algo así como *hojas* que caen. La vemos en numerosas secuencias, a diferentes ritmos y velocidades. Tiene un importante valor simbólico y semántico y llega a convertirse en un auténtico leitmotiv del espectáculo, ya que se repite en muchas ocasiones y en momentos absolutamente fundamentales para el personaje: la reacción de Hamlet cuando Claudius sale del espacio al ver la representación, el momento en que Laertes, tras darle Hamlet la mano, le hiere por la espalda, o el soliloquio de *ser o no ser*, son algunos ejemplos de la importancia que este uso del audiovisual comporta. La funcionalidad del signo en este caso y su función narrativa parece ser la de poner de relevancia el mundo interno del personaje y subrayar aquellas secuencias donde el grado de conflicto es mayor. El ritmo de la proyección es paralelo al de otros signos -el musical, el gestual del actor-, por lo cual se establece un diálogo entre el actor u otros elementos y la proyección en sí. Desde la recepción, lo que vemos es una expansión del conflicto interno a partir de la plástica. Es, como hemos señalado, uno de los *leitmotives* principales de la función y, al emanar de Hamlet, hace que la empatía en esos instantes de conflicto extremo sea con él, logrando así la traslación de lo racional en emocional. Estas imágenes no concretas son tremendamente eficaces en la escena y nos hablan desde el apoyo audiovisual de la desintegración de un hombre, de su descomposición en fragmentos.

3. Ofrecemos en todos los ejemplos el texto traducido al castellano a partir del subtítulo en francés a la grabación realizada por el canal franco-alemán ARTE, con motivo del estreno de *Hamlet* en el Palais de Papes de Avignon.



Foto: Arno Declair, 2014. Fuente
[<http://www.schaubuehne.de/en/productions/hamlet.html>]

Hemos recorrido los diferentes usos que Thomas Ostermeier hace de la proyección, en función de su lectura del texto clásico y del significado de su propuesta. A todo lo señalado, deseamos añadir que la imagen proyectada es utilizada también al comienzo de la función. Vemos como primer signo ante los ojos del espectador el enorme rostro del protagonista y parte del soliloquio del acto III (“ser o no ser”). Consideramos que este comienzo ya revela algunas ideas importantes: centra la atención sobre este personaje, lo destaca sobre el resto fijando así la perspectiva, de tal manera que, cuando deja de grabarse a sí mismo y recorre a los demás en su salida hacia el espacio del cementerio, queda establecido el carácter subjetivo de la cámara.

La influencia del lenguaje de la imagen en este director se relaciona con su formación y las claves de su poética creativa. Él mismo reconoce la influencia decisiva que sobre él tiene el director Serguéi Eisenstein, cuyas innovaciones en el lenguaje cinematográfico son cruciales para Ostermeier a partir de lo que influyen en Vsevolod Meyerhold:

Ce qui m'intéresse chez [Eisenstein], c'est cette idée qu'un film ou un mise en scène est d'abord un montage d'attractions (...) Pour Eisenstein, le film doit s'appuyer sur un enchaînement de situations qui ont la qualité d'une attraction pour que le spectateur soit toujours attentif (Chayale, 2006: 28).

Para Ostermeier, la puesta en escena se concibe como una partitura musical, donde cada elemento es clave y, si bien el actor es el centro, el resto de signos, entre los cuales está el uso de la imagen, contribuye a la creación del ritmo. Se apoya en *Hamlet* en una serie de estrategias narrativas entre las cuales está el uso de la proyección y la imagen, bien simultáneas a la acción mimética, bien con sentido de ampliación metafórica. En todo caso, la imagen se eleva -y no solo en *Hamlet*- como una de las claves de este director, que, en su anhelo de clarificar su discurso escénico desde la base realista necesita traspasar los límites de la palabra y sustentarlo con el uso de la imagen. Los lenguajes no se oponen, dialogan no solo en función de la lectura contemporánea que permite la inserción de la técnica, sino desde la acción misma y del sentido dramático de esta.

Hamlet. Dreams: la visión onírica de Andriy Zholdak

Nos referimos a continuación al segundo de los ejemplos escogidos, *Hamlet. Dreams* de Andriy Zholdak. Este espectáculo nos presenta una serie de escenas de diferente duración que se agrupan en tres bloques, bloques, por cierto, que el director ordena de diversos modos según lo que él mismo cree que va a ser comprendido mejor por cada público, presentando de esta manera una estructura absolutamente abierta, apoyada en la noción de rizoma y en la parataxis semántica de los signos.

En *Hamlet. Dreams* no hay texto emitido por los actores, sino que lo hallamos grabado, como si se tratara de un elemento más del campo sonoro, si bien es cierto que se vincula a veces con la gestualidad del actor, trazando en ciertas escenas una ligerísima base narrativa que enlaza con el texto fuente. El espectáculo se desarrolla a partir de la concatenación de escenas sin aparente relación entre ellas, en las que distinguimos ciertos personajes del *Hamlet* shakespeariano -Hamlet, Ophelia, y las figuras del poder, como Claudius, Gertrude y Polonius-, y algunas acciones como la muerte de Ophelia o la representación teatral, aunque la cercanía con la obra de origen es más que relativa. El trabajo de los actores es absolutamente coreográfico y la música está presente de manera constante.

Así, desde la deconstrucción, el diálogo entre las partes que forman el espectáculo y apostando por la no jerarquización de posibles significados, Zholdak construye un montaje de enorme belleza con treinta y cuatro actores, cuyo trabajo es absolutamente digno de mención, con un importante peso de la plasticidad, la danza, la música y la alternancia rítmica. Todo ello desde una sobriedad absoluta, con apenas unos toscos módulos de madera que los propios actores manipulan, un vestuario básico y sencillo que opera desde lo simbólico y lo esencial, y unos objetos en escena utilizados como apoyo metafórico o metonímico para la realización de acciones y no solo desde su valor referencial.

La relación con el lenguaje de la imagen en este caso se produce desde la composición de la narrativa escénica, así como desde la perspectiva semántica. Pongamos en primer lugar un ejemplo desde lo narrativo. En una de las partes del espectáculo -que se hace en primer o en último lugar de la representación, dependiendo como ya hemos dicho, de la decisión del director-, Andriy Zholdak nos muestra una sucesión de varias imágenes en estático; el orden es el siguiente: oscuro-luz-imagen de los actores, delimitados lumínicamente con un cañón- sonido de *clik* y arrastre de máquina fotográfica- oscuro-cambio. Cada imagen condensa acciones que o bien hemos visto ya en el espectáculo, si esta parte es la tercera del espectáculo, o bien veremos a continuación, si esta parte abre el espectáculo. Son imágenes frontales, absolutas fotografías vivas que *resumen* o *adelantan* signos que forman parte de la totalidad del espectáculo.

Desde el punto de vista de la narrativa escénica, esta forma de plasmar acciones desde la fotografía y no desde el desarrollo mimético en el escenario supone, sin duda, un juego rítmico poderosamente rico. Pero, más allá de sus cualidades rítmicas, valoramos en este artículo cómo la construcción de la acción escénica se realiza desde el lenguaje de la imagen fotográfica, que evidentemente no es tal en un sentido estricto. *Hamlet. Dreams* no se construye desde lo fabular, sino que constituye más bien una *realización escénica* en el sentido en que considera Fischer-Lichte este término (2011: 47-76), alejándonos de la idea de puesta en escena y de *contar* desde la fábula. Zholdak consigue narrar escénicamente desde la imagen, basándose en esta parte del espectáculo en la yuxtaposición de *secuencias fotográficas* como principio de composición de la narrativa escénica.

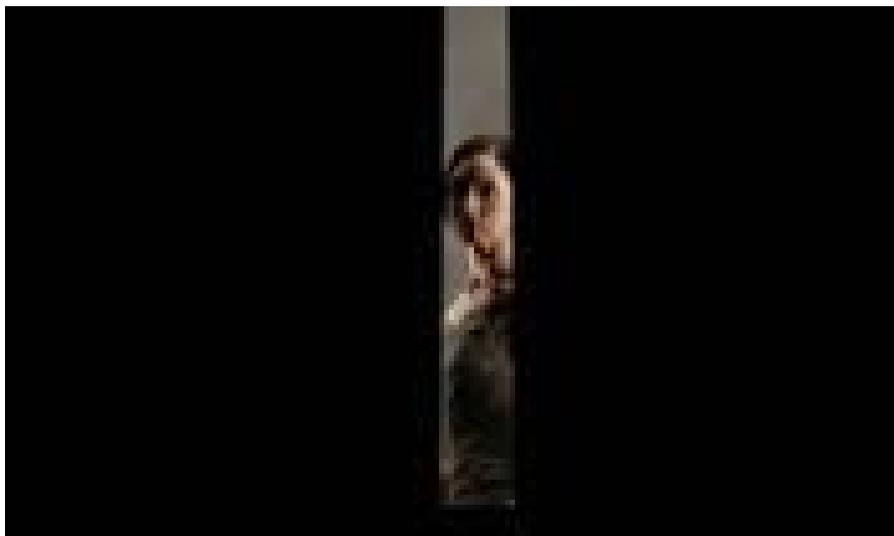


Foto: gentileza [<http://svobodazholdaktheatre.com>]

Vayamos ahora a la consideración de la influencia del lenguaje de la imagen desde la perspectiva semántica. *Hamlet. Dreams*, como hemos indicado, propone una multiplicidad de significaciones a partir de la parataxis o la no jerarquización de los diferentes signos con el fin de ofrecer al espectador un sentido no unívoco, sino una simultaneidad de ideas o motivos relacionados entre sí. Enumeramos algunos de ellos para poder ejemplificar esta idea, dejando claro que no se trata de una jerarquización, sino de una convivencia y yuxtaposición de las ideas que repercuten directamente en nuestro proceso receptivo desde lo sensorial y no desde lo racional:

- » Lo masculino frente a lo femenino y, a la vez, la neutralización de los sexos.
- » La limpieza, la pureza.
- » El ansia de libertad.
- » La violencia como evolución inevitable en las relaciones humanas.
- » La parcialidad de la mirada, la subjetividad del acto de mirar.

Detengámonos sobre este último. Para crear esta idea desde las acciones, Zholdak propone una escena -que, igual que las anteriores, podemos ver en diferente posición en el espectáculo- de larga duración, en la que plantea por medio del lenguaje coreográfico del colectivo de actores las posibles reacciones que los espectadores tienen ante los estímulos de una invisible pantalla, y que a nosotros, los espectadores reales, nos llegan desde el campo sonoro, en el que escuchamos fundamentalmente bandas sonoras tan conocidas como las compuestas para películas de Sergio Leone. Las reacciones de los *espectadores* son extremas y van desde la euforia al desahogo lacrimógeno. La idea planteada en esta escena resulta capital en Zholdak⁴.

En la tercera parte -tercera según la grabación analizada, primera en las representaciones en España- de *Hamlet. Dreams*, tras la sucesión de fotografías vivas mencionada más arriba, vuelve Zholdak a hablarnos de esta misma idea. Por medio de una serie de paneles rectangulares, que los actores manipulan, se sesga la mirada que los espectadores tenemos de la acción: los paneles se trasladan al proscenio, de tal manera que no vemos la escena por completo; nuestra visión se modificará a partir de nuestra situación en el patio de butacas. La fragmentación de la mirada es, a nuestro juicio, una plasmación plástica de la fragmentación fabular, que llega a ser absoluta y que presenta importantes líneas de fuga con respecto a la *fábula* que remite al texto fuente. Desde la selección de fotografías y desde la ocultación de partes de la acción, Zholdak plasma la absoluta parcialidad de la mirada, se elige qué dejamos ver al espectador, qué le mostramos como importante. La parcialidad nos habla no

4. En la grabación analizada, a partir de la representación en el teatro de Khárkov, esta es la escena que abre el espectáculo. Al estar en esa posición, se establece desde el comienzo un importante pacto con el espectador.



Foto: gentileza [<http://svobodazholdaktheatre.com>]

solo de lo subjetivo de la creación, sino que además parece lanzarnos a una posible reflexión inicial: ¿somos capaces de tener certezas? ¿Sabemos todo lo que nos rodea? ¿No es siempre la mirada algo parcial y selectiva? Conscientes de que los signos sobre el escenario configuran ideas, este motivo se alza como una de las claves semánticas de *Hamlet. Dreams*.

En su maduración como creador escénico, Andriy Zholdak recibe formación cinematográfica en la Escuela de Arte de Kiev y accede desde joven a ese lenguaje de la imagen a partir de su familia, perteneciente a la elite ucraniana y vinculada al mundo del cine y la literatura. A su formación rusa –tras la Escuela de Arte recibe formación con Anatoli Vassiliev en el GITIS de Moscú–, se unen influencias de creadores muy representativos de la primacía del lenguaje de la imagen sobre lo textual, como Robert Wilson o Pina Bausch. Como señala Noel Witts, el universo creador de Zholdak “*is also a world created by a member of the post-communist generation in the former Soviet Union, working in a tradition of non-verbal, imagistic theatre with specially trained performers of all ages*” (Witts, 2003).

El peso del lenguaje de la imagen en este director lo hemos analizado a partir de sus estrategias de narrativa escénica, si bien podemos resaltar que la primacía de lo gestual sobre lo textual es absoluta y que la relación con el espectador se establece desde la yuxtaposición de imágenes que no se vinculan consecutivamente, sino que abren diversas vías semánticas subrayando algunas a partir de la repetición de motivos, signos y atmósferas.

Diálogo entre lo clásico y la imagen

Una vez analizada la relación entre la imagen y la narrativa escénica en ambos ejemplos, intentemos proponer unas conclusiones sobre esta interacción entre la composición dramática clásica y el lenguaje de la imagen.

Los dos directores de los que hemos hablado reciben una fuerte influencia de lo cinematográfico en sus años de formación y en sus primeros trabajos profesionales. Ya hemos indicado los estudios de Zholdak; Ostermeier, por su parte, no solo se forma en la Escuela Ernst Busch, que tiene gran influjo de las aportaciones brechtianas

y, por ello, se familiariza, entre otras cosas, con la inserción en la escena de otras formas de narrar no necesariamente miméticas, sino que además orienta sus trabajos de dirección, sobre todo en los años de La Baracke, hacia textos de los autores británicos de la llamada generación *in-yer-face*, fuertemente influidos por el lenguaje cinematográfico y publicitario, tales como Mark Ravenhill, Caryl Churchill, David Harrower o Sarah Kane. Ambos, pues, recogen este influjo como algo básico en su formación y lo aplican de diversas maneras en sus trabajos.

Esta interacción puede producirse, a tenor de los ejemplos analizados, en dos direcciones:

1. Aportaciones de la imagen en la narrativa escénica cuando se utilizan pantallas en escena, caso de Thomas Ostermeier: la imagen amplía, matiza, dirige la escena hacia una lectura concreta en función del núcleo de convicción dramática de la escenificación. Funciona además como signo escénico de gran importancia, proponiendo la alternancia rítmica y la yuxtaposición de la fisicidad de los actores y los objetos con la materialidad irreal de la imagen.
2. Aportaciones del lenguaje de la imagen como alternativa a la narratividad escénica y junto a otras formas de narrar, sin necesidad del apoyo del medio audiovisual, caso de Andriy Zholdak. La imagen, que ya no es tal, puesto que en escena tenemos actores de carne y hueso y no proyecciones, funciona sintetizando determinadas ideas o motivos que semánticamente son importantes en el conjunto de la propuesta escénica, y se revela como la base de composición narrativa muy por encima del parámetro textual.

La interacción con el texto clásico no parece producir un choque de lenguajes en ninguno de los dos casos analizados. El hecho de que el texto conlleve una serie de matices semánticos heredados del paso del tiempo e inherentes a su condición de clásico, como hemos indicado en el comienzo de esta reflexión, permite a los directores jugar con múltiples posibilidades en la escena, ampliar significaciones por medio de la imagen que subrayan el significado ya sabido -de forma consciente o no- por el espectador y conducir la lectura contemporánea que todo texto clásico necesita para ponerse en pie.

Más allá de alardes tecnológicos, que no los hay en los ejemplos analizados, podemos afirmar que la imagen se alza como una poderosa herramienta de narrativa escénica para los directores, que influye tanto en sus decisiones escénicas como en su forma de abordar el trabajo dramaturgico previo a la escenificación. Una manera diferente de narrar escénicamente un texto del que nos separan siglos, en este caso, y que pone de manifiesto la retroalimentación necesaria entre la palabra y la imagen en la escena contemporánea, tanto desde la inclusión explícita de la proyección, como desde la huella que ese lenguaje deja en la manera de construir y, por tanto, de recibir el hecho escénico.

Desde el punto de vista semántico, el diálogo entre la imagen y la estructura del texto clásico permite a los directores escogidos hablar, desde perspectivas diferentes, de su relación con la realidad, con el mundo actual, a partir de la distancia que en principio el texto clásico puede generar. En ambos ejemplos nos parece detectar la angustia que para el hombre supone la frustración permanente, frustración que impide hallar la salida por la vía del amor hacia los demás, como ya nos deja ver Shakespeare. La frustración es tanto en Zholdak como en Ostermeier, la consecuencia de un sistema que potencia la individualidad y la supervivencia por encima de las empresas trascendentes, como dice Hamlet en su famoso soliloquio, y por encima también de la realización personal. La supervivencia, que impide el pensamiento a largo plazo, genera individuos-personajes que buscan la satisfacción momentánea: ocio, diversión,

búsqueda del poder y del dominio sobre los otros; pero también soledad, frustración comunicativa y necesidad de la otredad.

La necesidad de realidad -a pesar de que esta nos llegue desde lo onírico- lleva a potenciar la composición desde la imagen más que desde la ordenación causal de la fábula, sea cual fuere la relación con el texto fuente que se proponga. El no conocimiento de este no implica la no comprensión del espectáculo, sino al contrario: la imagen permite dar una lectura nueva a una materia dramática clásica, abriendo las posibilidades tanto estructurales como semánticas de la misma.

Se produce, pues, un diálogo entre el nivel textual y el de la imagen, en la línea en que Didi-Huberman entiende el uso de esta: desde la toma de posición: “la toma de posición que consiste en mostrar, en distanciar, en conocer, se presenta siempre bajo un doble aspecto (...) En ese sentido, por lo tanto, distanciar es mostrar, es decir, adjuntar, visual y temporalmente, diferencias” (2008: 78). Creemos que en esa reflexión está la base de la conjunción de lo clásico con lo actual. La diferencia nos permitirá relativizar, e intervenir, y con ello, comprender.

El diálogo entre las partes suscita una reflexión que dejamos abierta y que hemos tratado de plantear a partir de lo analizado en ambos casos: la estructura dramática que podemos considerar canónica, aristotélica y clásica -entendido este adjetivo no solo desde la composición textual sino también con los matices que Calvino señala-, encuentra en el apoyo de la imagen un mecanismo para sobrevolar la fábula y ampliar una carga semántica que puede ser conocida, al menos en parte, por el receptor; además, la imagen facilita un acercamiento sensorial y significativo al espectador actual, más allá del uso de pantallas, que permite profundizar en la lectura contemporánea y actualizar la relación con la obra y con el hecho escénico. Supone, finalmente, una comprensión de este hecho que se amplía hacia territorios no conscientes o meramente racionales, conjugando la rapidez de la recepción visual con el proceso más lento de la aprehensión semántica profunda.

De esta retroalimentación ambas partes salen ganando en los ejemplos aquí analizados. El éxito de ambas escenificaciones y la solidez incuestionable del texto fuente nos han permitido viajar al lenguaje de hace siglos para hacerlo nuestro una vez más, con el fin último de vernos a nosotros mismos partícipes de una fábula que, más allá del momento en el que fue creada, continúa llena de matices para el espectador actual.

Bibliografía

- » Calvino, I. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- » Hormigón, J.A. (2008). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- » Marchese, A., y Forradellas, A. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- » Iglesias Simón, P. (2008). "Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena", *Acotaciones*, (nº 20), 47-82.
- » Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- » Chayale, S. (2006). *Thomas Ostermeier*. París: Actes-Sud Papiers.
- » López-Antuñano, J.G. (2014). "Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión", *Nueva Revista*, 2014 (nº 148), 168-183.
- » Witts, N. (2003). "Andriy Zholdak: priest or madman?" Recuperado de <http://svobodazholdaktheatre.com/en/press/27521288>. Consultado el 23 de febrero de 2016.

Bibliografía complementaria

Sobre análisis espectacular

- » Bobes-Naves, C. (2001). *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco Libros.
- » De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- » Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- » Fischer-Lichte, E. (2014). *Theatre and Performance Studies*. Londres: Routledge.
- » Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- » Pavis, P. (2013). *Contemporary Mise en scène. Staging Theatre Today*. Londres: Routledge.
- » Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena.
- » Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra/Universidad de Murcia.

Sobre recepción, estética e imagen

- » Bernárdez, C. (2005). "Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX". En Bozal, V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. (77-117). Madrid: La balsa de la Medusa.
- » Iglesias Simón, P. (2007). *De las tablas al celuloide: trasvases discursivos del teatro al cine primitivo y cine clásico de Hollywood*. Madrid: Fundamentos RESAD.
- » Mayoral, J.A. (Ed.). (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.

- » Mongin, O. (1997). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- » Notario, A. (Ed.) (2008). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Aquilafuente.
- » Pradier, A. (2011). "Theatre and Compassion: The Aesthetic Criteria in the Theatrical Staging", en AAVV. *Art, Emotion & Value*. (432-442). Murcia: Universidad de Murcia.
- » Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad e Castilla-La Mancha.
- » Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- » Sanchis Sinisterra, J. (1995). "Por una dramaturgia de la recepción". *ADE Teatro* (nºs 41-42), 64-69.
- » Tesson, C. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Espasa.

Sobre puesta en escena contemporánea y directores

- » Benhamou, A.F. (2012). *Dramaturgies du plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- » Chayale, S. (2014). "Le secret de la malle mystérieuse: Thomas Ostermeier à la Baracke. En Plassard, D. (ed.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*. (266-277). París: CNRS Éditions.
- » Delgado, M. y Rabellato, D. (eds.) (2010). *European Contemporary Theatre Directors*. Oxon: Routledge.
- » Eisenstein, S. (1994). *El montaje escénico*. México: Gaceta.
- » Leitzler-Cole, S. (1992). *Directors in rehearsals*. Nueva York: Routledge.
- » López-Antuñano, J. G. (2004). "El lenguaje teatral de Andiy Zholdak". *ADE Teatro* (nº 102), 183-187.
- » López-Antuñano, J. G. (2010). "El teatro europeo en los albores del siglo XXI", en Hormigón, J.A., Rodríguez, C., y Vieites, M. F. *Teatrología y nuevas perspectivas*. (185-201). Madrid: Ñaque.
- » López-Antuñano, J. G. (2014). "Intervenir a los clásicos para su puesta en valor". *ADE Teatro* (nº 151), 57-68.