



EL SIGLO XXI AÚN NO HA LLEGADO.
REFLEXIONES SOBRE LA PLÁSTICA ESCÉNICA

THE 21st CENTURY HAS NOT YET COME.
THINKING ABOUT SCENIC PLASTICS

Juan Ruesga



Resumen: ¿Podemos considerar el teatro como arte contemporáneo? ¿Y la plástica escénica? ¿Estamos creando elementos escénicos que forman parte de la plástica contemporánea? ¿Hacia dónde debe ir la plástica escénica? ¿Cuáles pueden ser las bases firmes sobre las que establecer esta búsqueda? En mi opinión la respuesta debe estar en la investigación rigurosa sobre lo que es la esencia de nuestro trabajo: la formulación del espacio del espectáculo o, dicho de otro modo, en establecer la relación entre el intérprete y el espacio escénico y la relación espectador-espectáculo más idónea para cada espectáculo.

Muchos de nosotros seguimos confiando en que el arte volverá a marcar el camino. Pero es complicado. El modelo de ideas-fuerza del siglo XX no aparece en el futuro inmediato. Hoy los movimientos ideológicos son más horizontales, y por tanto más difíciles de detectar en las claves piramidales o de estructuras arbóreas a los que nos han acostumbrado.

Palabras clave: Plástica escénica, arte contemporáneo, relación espectador y espectáculo.

Abstract: Can we consider the theatre as a contemporary art? Also scenic plastics? Are we creating scenic elements that are part of the contemporary plastic? Where should go Scenic Plastics? To stablish a research, which can be the foundations on?) In my opinion, the answer should be based on a rigorous research about the essence of our work: the design of the stage, that is to say, the way you establish the relationship between the interpreter and the scenic space, and

the relationship between the spectator and the spectacle, most suitable for each show.

We trust that, once again, the Art will show us the way. But it is difficult. The ideas of the 20th century model does not appear in the immediate future. Today, the ideological movements are more horizontal and therefore more difficult to detect in the pyramidal keys or tree structures to which we have become accustomed.

Key Words: Scenic plastics, contemporary art, relationship between spectator and spectacle.

Definir los términos del oficio, las ideas, las expresiones, restituirles su sentido original, sanearía singularmente al dominio dramático.

Jacques Copeau

■ PREÁMBULO

En estos últimos diez años he dedicado más tiempo y esfuerzos a investigar en el edificio teatral más adecuado a nuestro tiempo que a la investigación para renovar los fundamentos del lenguaje escenográfico. Mi trabajo en el teatro de proximidad (2008) y en la formulación del edificio teatral en el territorio urbano están dando sus frutos. Pero en los últimos espectáculos teatrales en los que he participado no he acabado de sentirme conforme con los resultados. Y han gustado, incluso con cierto reconocimiento. Sin embargo, siento un cierto desasosiego, una inquietud sobre el trabajo escenográfico y el diseño escénico en general, que me está llevando a reflexionar sobre todo ello. A buscar tiempo y oportunidad para investigar y profundizar, buscando la respuesta a la cuestión: ¿cómo debería plantearme el diseño escénico en este momento?, ¿cómo afrontar los próximos espectáculos?

Para ello he dejado en suspenso la colaboración con algunos de los compañeros de teatro con los que más he trabajado, pues sentía que estaba embarcado en una rutina de tareas sabidas, de gestos conocidos, de objetivos ya alcanzados, que no me satisfacían. E intentar buscar en la danza las posibilidades que ofrece como «metáfora del pensamiento» (de Santiago Guervós). Nietzsche nos dice que en la danza está el origen y la

libertad creativa, en su dimensión original, dionisiaca. Ahí, en el terreno de la danza tengo actualmente la oportunidad de reformular mi trabajo y lanzarme a explorar nuevas opciones expresivas. Creo que no fue por casualidad que los precursores, Appia y Craig, y el mismo Oskar Schlemmer estuvieran cerca de la danza cuando propusieron sus innovaciones y líneas de investigación respectivamente. Trabajar en soluciones más experimentales. Afrontar cuestiones tales como: ¿podemos considerar el teatro como arte contemporáneo? Quiero decir, como arte en la contemporaneidad. ¿Y la plástica escénica? ¿Se puede considerar que estemos creando elementos escénicos que forman parte de la plástica contemporánea?

Así que, cuando llegó la invitación para participar en esta publicación, con un artículo sobre: ¿hacia dónde va la plástica escénica?, me encontré atrapado en mi propio compromiso. Ese es el tema que me interesaba en ese momento y tenía que afrontarlo. Intentar plasmar una serie de reflexiones, aún inconexas, en un discurso lógico y ordenado. El tema no queda resuelto, pero al menos espero que las ideas expresadas sean de interés y permitan avanzar en el debate y análisis.

■ EL PASADO ES OTRO PAÍS¹

El país que conocí ya quedó atrás. Ahora, en las puertas de la tercera parte de mi vida, creo que toca vivir en el nuevo tiempo. Y en este nuevo siglo, hacer las cosas de otro modo. Las certezas que nos trajeron hasta aquí tengo la sensación de que ya no son todas válidas. Representan sin duda una forma de hacer, fiel a su tiempo, pero no son el absoluto artístico que durante algún tiempo pensamos. Tenía razón Azorín cuando escribía: «Qué es una generación: una estética; la estética es el todo que engloba los demás aspectos». Pero ¿ha llegado ya el nuevo tiempo? No lo sé. Quizás no lo percibamos aún, pero en diversos lugares de nuestro mundo escénico es más que probable, estoy seguro, que autores, diseñadores, intérpretes, etc. estén creando los espectáculos que serán la referencia obligada a la hora de entender las artes escénicas del siglo XXI.

Durante los últimos cuarenta años, he dedicado esfuerzos a establecer algunos principios que debe seguir la plástica escénica y en concreto el diseño escénico. A formular una teoría o metodología del diseño que podríamos resumir en dos palabras: rigor y poética (Ruesga Navarro, 2008). Y una declaración de principios que me ha permitido acometer con sufi-

ciente certeza el trabajo escénico: la escenografía concebida como una auténtica dramaturgia del espacio.

Sobre estos supuestos he cimentado mi trabajo y confiaba que tuvieran una validez universal, mas allá de las inevitables referencias personales o expresiones de una poética individual, que siempre surge y se expresa con nitidez. A pesar de los planteamientos metodológicos o quizás a causa de ellos. Una vez establecidas esas pautas, he trabajado recientemente en profundizar en la metodología de la plástica escénica y de la producción artística y en materializar un modelo de edificio teatral, que respondiera a una idea de proximidad en la relación espectador-espectáculo.



Si le es posible, lea este artículo teniendo delante una imagen del grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*. Mírela de vez en cuando. El genio nos mostró el camino: liberarse de todos los convencionalismos y encargos principales que le encumbraron y le ataron. A solas con su cuerno de dibujo nos dijo cuál era llave: la poesía, el inconsciente, la libertad del creador.

Pero a la vez que clarificaba todos estos aspectos, iba creciendo dentro de mí la necesidad de poder contestar la pregunta: ¿hacia dónde va la plástica escénica? Tengo la sensación de que lo que veo en los escenarios, lo que yo mismo hago, no son sino variaciones de un mismo tema. Formulaciones deudoras del concepto general de espacio escénico formulado a principios del siglo pasado y del teatro épico², de un realismo reformulado

una y otra vez a través de la poética de los distintos creadores. Es como un rico abanico, del cual vamos desplegando una a una sus varillas, que aparecen diversas y con una cierta capacidad de innovación, pero que están fuertemente sujetas unas a otras. Creo que en el fondo seguimos abriendo y cerrando el mismo abanico, hace ya cierto tiempo. La gente de teatro acostumbramos en nuestros debates a movernos en círculos concéntricos, con lo que acabamos siguiendo nuestros propios pasos.

La cuestión sería, por tanto, no tanto investigar hacia dónde va la plástica escénica, sino tratar de establecer hacia dónde debe ir.

Esto último es lo que de verdad me preocupa ahora. ¿Cuales pueden ser las bases firmes sobre las que establecer esta búsqueda? En mi opinión la respuesta debe estar en la investigación rigurosa sobre lo que es la esencia de nuestro trabajo: la formulación del espacio del espectáculo o, dicho de otro modo, en establecer la relación entre el intérprete y el espacio escénico y la relación espectador-espectáculo más idónea para cada espectáculo. Y todo ello en clave emocional, poética. Tratando de que el espectador sienta en cada representación el momento mágico, único, que las artes del escenario son capaces de conseguir. Acercarnos lo más posible a los planteamientos artísticos que Gordon Craig intentaba transmitir cuando escribió:

El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que componen cada uno de ellos: el gesto que es el alma del juego; las palabras que son el cuerpo de la obra; las líneas y colores que son la existencia misma de la escenografía; el ritmo que es la esencia de la danza (104).

■ LA PLÁSTICA ESCÉNICA ACTUAL: LA TÉCNICA DEL *COLLAGE*

Considero la plástica escénica como el conjunto de elementos plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: la escenografía, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje y hasta el diseño gráfico, puesto que en mi opinión el espectáculo comienza para el espectador desde la visión del cartel y la lectura del programa de mano. Para que alcancen la condición de plástica escénica debe existir coherencia en el planteamiento artístico de todos los elementos antes mencionados. Esto puede ser difícil de conseguir si son varios los autores de los diferentes apartados, pero es parte de la tarea.

No podemos olvidar que, de vez en cuando, algún creador teatral lanza una propuesta muy personal, realizando todas las tareas de responsabilidad visual en un espectáculo, con lo que garantiza la coherencia poética. Como, por ejemplo, en la obra escénica de Bob Wilson, donde se refleja su formación arquitectónica y plástica, y que a veces recuerda a Gordon Craig y su teoría del actor supermarioneta. Algunos directores de puesta en escena piensan que un espectáculo escénico es una obra personal, de autoría única, la suya. Y el resto de las expresiones de un espectáculo, en concreto, la expresión plástica, es subsidiaria del enfoque del director de puesta en escena. Creo que ese concepto, o esa forma de concebir los espectáculos, de arriba a abajo, empobrece en la actualidad las artes escénicas. Y en concreto el desarrollo de la plástica escénica.

En mi opinión, si hay algo claro en las artes escénicas en general, es que un espectáculo teatral es una obra en colaboración³, con distintos grados de participación de los diferentes autores. Brecht escribió al respecto: «La fábula es explicada, construida y expuesta por el espectáculo en su conjunto, por los actores, los decoradores, los maquilladores, los vestuaristas, los músicos y los coreógrafos. Todos ponen su arte en esta empresa común, sin abandonar por otra parte su independencia» (41).

Cada aspecto del diseño de un espectáculo debe crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar y, por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del creador escénico es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no-percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante. Richard Wagner alienta la idea de una nueva dramaturgia, que surge de la íntima unión de la música, la palabra y, subsidiariamente, la imagen. La música como vehículo de la idea dramática. «Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del siglo XX» (Sánchez, 22). Por esa puerta abierta por Wagner, y a partir de esa nueva interpretación del hecho escénico, hemos transitado todos los demás. De ahí la importancia escénica del genial músico alemán. Solo por esta formulación y la definición conceptual del nuevo edificio teatral merece ocupar un lugar destacado, de punto de partida de todo nuestro trabajo.

La potencia creativa de las vanguardias del siglo XX nos alimentó ética y estéticamente durante todo el último siglo. Y además nos llenó de confianza en la sociedad y en su capacidad de convertir las grandes obras en iconos, en faros que alumbraban las conciencias y nos hacían mejores. Edward Gordon Craig publica su obra capital, *The Art of the Theater*, en 1905

y Pablo Picasso termina *Las señoritas de Aviñón* en 1907, considerada la obra que da origen al cubismo. En pocos años, junto con los trabajos de Georges Braque, el cubismo como corriente de vanguardia pictórica se consolida internacionalmente. En 1939 el cuadro de Picasso ya figura en el MoMa de Nueva York, como pieza esencial de las primeras colecciones del citado museo. Desde que la obra *Las señoritas de Avignon* fue terminada por el autor y su consagración en el mundo del arte, tan solo trascurren treinta y dos años, y se produjeron una serie de aportaciones en cascada en el mundo del arte.

A título de simples ejemplos que me han interesado especialmente, puedo citar varios. Dentro de los trabajos en la Bauhaus, Oskar Schlemmer compuso y puso en escena en 1922 *El ballet trágico*, que aún hoy sigue inspirando a escenógrafos y diseñadores de vestuario. Le Corbusier finalizó en 1929 la *Ville Savoye*, edificio manifiesto del movimiento moderno. Piet Mondrian se establece en París desde 1919 a 1938 y pinta en esos años sus trascendentales composiciones en *Rojo, Azul y Amarillo*. Poco después los ejércitos de Hitler entraron en París y el centro de gravedad del arte se trasladó a Nueva York. Aunque para que no quedaran dudas, en 1933 John D. Rockefeller destruye el mural *El hombre controlador del universo*, que Diego Rivera había pintado en el gran vestíbulo del Rockefeller Center, destinado a ser el edificio emblema del poderío económico de una familia y un país. Ese mismo año Mark Rothko realiza su primera exposición individual en Nueva York. Las líneas quedaban trazadas.

Parecía que todo quedaba claro, pero cien años después de *Las señoritas de Aviñón* creo que seguimos en el mismo universo estético, pero con la diferencia de que, para creer que avanzábamos, hemos ramificado una y otra vez el camino. Ahora que ya nos adentramos en la segunda década del siglo XXI, percibimos nuestras ciudades, la arquitectura, las artes plásticas y las artes escénicas y en cierto sentido, toda nuestra vida, como un *collage*, más que como una obra unitaria y de una sola textura. Y ello nos enfrenta a una existencia más compleja que no se ajusta a pautas preconcebidas, sino que nos exige decidir cada día cual es nuestra posición tanto en los asuntos de nuestro entorno como en la existencia más íntima y personal.

La técnica de los papeles recortados y la cola, no solo marcó la revolución en la pintura a principios del siglo pasado, el momento más innovador, más poético, sino que ha mostrado a lo largo de este tiempo, su capacidad de reflejar toda una época, «la soberanía del pensamiento» en palabras de Tristán Tzara. La facilidad con que manejamos en los orde-

nadores la técnica de «cortar y pegar» ha impregnado todo nuestro pensamiento y la expresión del mundo actual. Desde Picasso y Braque, pasando por Renau o Heartfield y sus frotomontajes, hasta nuestros días, en que plásticos, novelistas, arquitectos, coreógrafos, dramaturgos, directores de cine, cocineros, etc. nos expresamos mediante fragmentos de la realidad o de la ficción, que ensamblamos y superponemos, para poder contar nuestra visión del mundo: fragmentario, inabarcable, cambiante, contradictorio, de múltiples texturas.

Y esa técnica del *collage* impregna el proceso creativo de una gran parte de las artes escénicas actuales. Permite trabajar en procesos simultáneos, horizontales, no jerarquizados, próximos a la sensibilidad artística y sociológica que representa lo mejor de nuestro tiempo, y que tanto se ha facilitado por las nuevas tecnologías de la comunicación. La materia plástica principal son los intérpretes y el espacio. Construir desde el ensayo, desde la prueba y error, desde la acumulación. Para, poco a poco, ir limpiando, en el proceso de estilización⁴ que requiere toda creación artística, pero tratando de que parte de los gestos creativos se muestren al espectador. El proceso forma parte del acto creativo y debe ser evidente. Pero diferenciando la metáfora, que está en el escenario, de la realidad. El espectador debe sentir, como ante un iceberg, que hay una parte sumergida, trabajada, experimentada, que no se muestra en el escenario, pero que nos alimenta y da potencia.

Parte de los espectáculos más interesantes⁵ que vemos se expresan bajo esta técnica de la repetición, los fragmentos, el *collage*. Surgen propuestas que reivindican la poética del espacio vacío de Peter Brook, el trabajo actoral como principio y final del espectáculo. Directores de escena como el chileno Ramón Griffero explican así el concepto escénico de sus espectáculos:

En la construcción de este concepto están las visiones narrativas del espacio elaboradas por el escenógrafo Herbert Jonckers; el inicio de una reflexión inconclusa de Oscar Schlemmer, que en su deseo de reelaborar otro arte escénico retoma como elemento primario las líneas y formas del espacio escénico; los conceptos de filosofía del espacio de Heidegger; la teoría del cine de Eisenstein sobre el montaje; el imaginario de Meyerhold, una visión o mirada personal de cómo se construyen los espacios públicos y cómo estos reflejan civilización y poder; la composición fotográfica de las fotonovelas y cómics en su narración; y la evolución de la plástica al interior de su formato espacial (1).

Algunos ensayistas formulan la situación en términos parecidos, como por ejemplo Diana Rossette: «La escena contemporánea ya no intenta retratar la realidad sino ser una realidad alternativa y la imaginación de los espectadores es más importante que nunca, pues la austeridad de elementos escenográficos es compensada con diferentes estímulos auditivos y visuales». En este punto me parece interesante reseñar el trabajo de la compañía italiana *Lenz Riffrazioni* (<http://lenzriffrazioni.it/index.php>), afincada en Parma y dirigida por María Federica Maestri y Francesco Pittito. Su trabajo representa una continua indagación sobre el lenguaje contemporáneo. Radicalmente interdisciplinar y fuertemente radicado en su propio territorio.

Pero a pesar del interés de todas estas propuestas, de sus más que notable aportaciones, no dejan de ser creaciones artísticas insertas en los parámetros del siglo XX. Crean una realidad propia, dentro de unos parámetros endogámicos, manejando la clave de cualquier diseño del siglo XX: la novedad, la diferencia, la originalidad, la sofisticación (Paramón). Pero no cabe duda de que espectáculos como *Protec me*, de Falk Richter y Anouk Van Dijk, y algunos otros, lo están intentando. No son simples epígonos del arte del siglo XX. Podemos afirmar que están planteando el fermento para un caldo de cultivo del que surgirán nuevas creaciones. Quizás no lo consigan ellos. Quizás las próximas generaciones.

■ UN VIAJE HACIA DENTRO

Quisiera crear una obra que tuviera la intimidad de lo cotidiano y la distancia del mito, porque sin la cercanía no es posible el sentimiento y sin la distancia es imposible el asombro .

Peter Brook

¿Existe una vía de investigación en la plástica escénica más contemporánea, a través de las nuevas tecnologías? Los últimos avances tecnológicos siempre han estado presentes en el teatro, pero no eran evidentes para el público. La diferencia hoy es que esas nuevas tecnologías forman parte de la expresión artística teatral. Y entonces surge la cuestión: ¿se deben incorporar sin límites esas tecnologías al proceso creativo y al resultado expresivo o debemos mantener al teatro centrado en el acto de creación

del actor o del bailarín y en las relaciones esenciales entre ellos y los espectadores?

Hasta ahora la solución la hemos encontrado en una búsqueda introspectiva, hacia el interior del teatro, de su historia, procurando aprender de los distintos procesos que han tenido lugar, especialmente aquellos que desde el siglo XIX unían teoría y práctica. «En algunos momentos, el teatro ha dudado de su capacidad. (...) No hay cánones estéticos que definan lo que, de un acontecimiento teatral es mostrable en el escenario y lo que no. En esta huida hacia adelante el teatro no encuentra un verdadero camino. El único camino que el teatro debe recorrer en mi opinión, es un camino hacia adentro. A la búsqueda de lo esencial: El instante único, irrepetible. Basado en una única y definitiva relación espectador-espectáculo» (Ruega Navarro, 2001:36). Y, como cabía esperar, las soluciones que nos parecen más acertadas participan siempre de ambas opciones: la búsqueda de lo esencial, de la relación actor-espectador, pero con una simplicidad muchas veces conseguida con el aporte de una tecnología cada vez más sofisticada. Así creo que ocurre en todo el arte contemporáneo. Las dos líneas esbozadas como alternativas, apoyo tecnológico a la creación y proceso introspectivo, no son excluyentes.

Acaban de cumplirse cien años desde la primera formulación de la teoría de la relatividad y dos siglos desde los primeros apuntes matemáticos de la geometría hiperbólica. Nuevas herramientas nos ayudan al análisis y la síntesis espacial. La geometría euclidiana, la perspectiva renacentista y el orden vitruviano se mantienen vigentes en procesos artesanales y en dimensiones discretas como es un escenario teatral, pero aun así no podemos olvidar que sabemos que la estructura geométrica global del universo tiene curvatura. El espacio se redefine y por tanto también el teatro y sus relaciones. Pero creo que es preciso un proceso expresivo cada vez más esencial. Intimidad, proximidad, poética, elementos míticos.⁶

En este sentido me parece revelador la aparición hace un par de años, en febrero de 2010, de un nuevo lugar para las artes escénicas en Londres: The Old Vic Tunnels (<http://oldvictunnels.com>), vinculado al proyecto que dirige Kevin Spacey desde The Old Vic Theater. Es un complejo de viejos túneles abandonados por los ferrocarriles británicos, cerca de Waterloo Station. Participa de la llamarada del atractivo de lo no acabado, que tan estimulante resulta a los nuevos creadores. Como la vieja piel de un anciano, llena de arrugas, que nos muestra a través de ellas una vida plena. Así ocurre también en otros proyectos culturales europeos, por

ejemplo los instalados en algunas antiguas acerías de la cuenca del Rhur (<http://www.ruhrtriennale.de/en/programm/spielstaetten/>). Pero además la espacialidad del nuevo lugar londinense, tiene algo de primitivo, de ritual, por ser túneles. Es una bajada a las catacumbas. A las profundidades donde está el inconsciente (Bachelard). El público y los creadores participan de una experiencia próxima, de gran complicidad, que los diferencia de la relación con los centros del espectáculo del West End. La novedad⁷ no está basada en lo que vemos u oímos, en la propuesta artística. Todo forma parte del espectáculo. El espacio, la propuesta, los ruidos, el público. El orden del desorden. La experiencia en suma. Ya no es solo un viaje hacia el subsuelo, es un viaje hacia dentro de nosotros mismos.

■ REFLEXIÓN FINAL

Hace tiempo que dejamos de creer en la unicidad y perfección del universo, en el equilibrio exacto de las cosas. Nos llegan múltiples informaciones, pero incompletas, e imágenes simultáneas desde cualquier lugar del planeta, que han sido seleccionadas en una mesa de edición. Cuestiones como el calentamiento global se superponen a los problemas de nuestro barrio, como la recogida de basuras y el transporte urbano y no sirven recetas de otro tiempo.

Cuando pensábamos que habíamos llegado al equilibrio de la sociedad del bienestar, basada en el libre mercado, todo se deshace como un azucarillo. El once de septiembre de 2001, un grupo de terroristas estrellaron dos aviones contra las Torres Gemelas de Nueva York. Habían escogido con cuidado su objetivo. No solo atacaban el símbolo de un sistema, sino que, a la postre, la reacción desencadenada en forma de guerra de castigo no hizo sino sangrar económicamente a unos estados que pocos años después se iban a enfrentar a las quiebras financieras más importantes de nuestra historia. Al día siguiente del atentado no sabíamos si las torres se reconstruirían o no, pero nuestra confianza era absoluta en que sabríamos reaccionar, y que el siglo XXI sería un periodo nuevo y esplendoroso. Ahora sabemos que no está sucediendo así.

Muchos de nosotros seguimos confiando en que el arte volverá a marcar el camino. Pero es complicado. El modelo de ideas-fuerza del siglo XX no aparece aún en nuestro futuro inmediato. Quizás no sea ese el camino. Y los movimientos ideológicos sean más horizontales, y por tanto más di-

fáciles de detectar en las claves piramidales o de estructuras arbóreas a los que nos han acostumbrado.

Por otro lado, los modos de creación no han cambiado sensiblemente. Los distintos modelos de relación entre los artistas y la sociedad, llámen-se instituciones públicas, museos públicos, centros dramáticos, mecenas, fundaciones privadas, coleccionistas individuales, certámenes, festivales, no se han modificado realmente desde hace años. Durante el siglo XX nos reafirmábamos en la ruptura con lo anterior. Hoy, los que nos dedicamos a la creación, administramos los grados de novedad de nuestras obras. Ni tan poco, que no resulte atractivo, ni tanto que se desprege del entendimiento general y, por tanto, sea rechazado. Estamos siendo mezzquinos con los únicos en los que reside la garantía y validez de nuestro trabajo: los espectadores. A veces tengo la sensación de que seguimos sacando ideas de un baúl que llenamos hace muchos años y estamos empezando a ver el fondo. ¿Es posible hoy en día un suceso como *Las señoritas de Avignon*? Seguramente no. Al menos por ahora no lo percibimos. Quizás no hemos llegado al siglo XXI.

■ OBRAS CITADAS

- APPIA, Adophe. *L'oeuvre d'art vivant*. Ginebra y París: Atar, 1921.
- AZORÍN. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1947-1954.
- BABLET, Denis. *Svoboda*. París: La Cité, 1970.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BARSACQ, André y VILLIERS, André. *Architecture et dramaturgie (Les Introuvables)*. Actes du colloque de Royaumont. Paris: Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1980.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1970.
- BRECHT, B. *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Nueva visión, 1970.
- BURCET, Josep. *Arte en el siglo XXI*. 2004. www.burcet.net/art/esp/arte.htm.
- CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- CORAZINSKY, Edgardo. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-pasado-es-otro-pais>
- CRAIG, Edward Gordon. *De l'art du théâtre*. Paris: Circé coll. Penser le théâtre, 2004.

- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. *Nietzsche y el arte*. Madrid: Trotta, 2004.
- GÓMEZ, José Luis. «El teatro es tanto más potente cuanto más se acerca a la poesía». *ABC*. <http://www.ABC.es/20120123/cultura-teatros/ABCi-jose-luis-gomez2-201201201351.html>
- GRIFFERO, Ramón. «Poética de la Dramaturgia del Espacio». Entrevista realizada por Violeta Espinoza, <http://www.griffero.cl/entrev.htm#violeta> 1999.
- PARAMÓN, Ramón. *Arte, participación y espacio público*. Actas encuentro cero. Actualizar la mirada. Arte y territorio. Burgos: 2002. <http://www.espaciotangente.net/ActasECero.pdf>
- POUGIN, Arthur. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* (2 vol.). Paris: Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1985.
- ROSSETTE, Diana. *El teatro del siglo XXI. Nuevas tendencias*. <http://diana-rossette.suite101.net/el-teatro-del-siglo-xxi-a2611>
- RUESGA NAVARRO, Juan. *La escenografía. Rigor y poética*. ADE. Julio-Septiembre 2001, n°86.
- «Escenografía. Rigor y Poética». *Escenografías*. Juan Ruesga. Colegio de Arquitectos de Sevilla. FIDAS. Fundación para la Investigación y el Desarrollo de la Arquitectura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2008.
- «Teatros en proximidad». *ADE*. Diciembre 2008, n° 123.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1994.
- WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1997.

■ NOTAS

¹ «El pasado es otro país, allí la gente hace las cosas de otro modo». El célebre inicio de *The Gobetween* de L.P. Hartley se convierte con los años en propiedad común de quienes, aun sin haber leído la novela, ya vivimos más de dos tercios de nuestro tiempo posible en este mundo (Corazinsky).

² «El teatro épico no es un estilo, sino un método, un método de representación de la realidad considerada como un elemento transformable» (Chiarini).

³ La obra en colaboración es el resultado unitario de colaboración de varios autores. No se puede aplicar ni el supuesto de autor único, ni el supuesto de «obra colectiva». En el resultado final de la obra colectiva no se distingue la autoría de cada uno. En una obra de teatro, nosotros mismos fijamos las distintas autorías en la ficha artística y técnica.

⁴ El proceso siempre es el mismo: depuración, eliminando todo lo accesorio, para alcanzar un nivel general; subrayado de los caracteres principales del elemento; economía de medios para cubrir los objetivos previstos; medida y equilibrio en las soluciones concretas que se adopten. Y todo ello a través de la imaginación, la inteligencia poética, y la estilización (ver Ruesga Navarro, 2008).

⁵ *Protec me*. Projekt: Falk Richter & Anouk van Dijk; Regie & Choreographie: F. Richter & A. van Dijk. Shaubüne Berlin. Premiere 27 octubre 2010.

⁶ «Yo creo que el teatro es tanto más potente cuanto más se acerca a la poesía, es decir, a lo no explícito, a lo aludido, a lo sugerido, ...» (Gómez).

⁷ La novedad es un concepto relativo que depende de aquello que ya se conoce y de aquello otro que todavía se desconoce. (...) El siglo XXI es el siglo de la generalización del diseño y de la eclosión de la novedad. La irrupción de la novedad va a producirse por varias vías diferentes, pero ninguna de ellas será tan intensa como la que llegue por la vía del arte (Burcet).