



¿LA ESCENA EN BUSCA DE TEATRALIDAD? REFLEXIONES SOBRE EL USO DEL COLOR EN EL FESTIVAL ALTERNATIVO DE 2001

Susanne Hartwig



*La inmediatez es el incomparable poder de la inteligencia visual.*¹

En su sugerente estudio de las *Dramaturgias de la imagen* del siglo XX José Antonio Sánchez afirma que el signo de la escena europea actual es un teatro aplastado por el “peso de la tradición”.² Con eso se refiere sobre todo a la recuperación de la palabra y de la “historia” en la escena y al abandono de la búsqueda vanguardista de elementos propiamente teatrales como el ritmo o la imagen. Parece que la escena actual en España ha vuelto de los experimentos del *Nuevo Teatro* para seguir ahora caminos más “conservadores”.³ ¿Cómo se presenta el teatro español llamado *alternativo* a principios del milenio?

Por supuesto, con este artículo no pretendo responder a una pregunta tan vasta. Más bien querría aislar un aspecto teatral que me parece pertinente e ilustrativo, el color, elemento imprescindible de cada puesta en escena. Como es bien sabido, en el teatro confluyen significaciones de diferentes tipos: verbales, gestuales, sonoras, plástico-visuales, etc., y el arte escénico consiste

¹ Donis Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.126.

² José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, 2a ed. corr. y aum., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 184.

³ Véase otro juicio de Sánchez: “[...] el giro conservador de la cultura española en los últimos años ha barrido de la escena casi todo lo que de interesante se producía en nuestro país, retrocediendo al provincianismo y a los modos arcaicos de hacer teatro [...]” (*op. cit.*, p. 11).

precisamente en manejar estos “lenguajes” heterogéneos. Con un estudio del color se puede demostrar cómo algunos directores buscan nexos de unión entre las artes contemporáneas para realzar la teatralidad del espectáculo.

Las siguientes reflexiones se concentran en el *Festival Alternativo de las artes escénicas / Escena contemporánea* de Madrid (del 25 de enero al 4 de marzo de 2001). Serán elegidas tres puestas en escena para un estudio en detalle cuyo objetivo es mostrar de qué manera un elemento visual entra en juego con el texto dramático siendo éste el elemento genuinamente literario del conjunto. Muy lejos de ser la simple sirvienta del texto, es decir de la parte intelectual de la puesta en escena, el color tiene al contrario su propio potencial de influir sobre la sensibilidad del espectador. Puesto que se trata de un hecho visual universal y cotidiano, se puede estudiar cómo y cuándo el color cambia en el proceso teatral para *significar* en vez de ser mero *objeto de la percepción*. En este contexto, las reflexiones de Jean-François Lyotard sobre el poder inmediato del color son especialmente relevantes para un acercamiento a las posibilidades de un teatro de imágenes. Sobre todo resulta interesante considerar los colores como el prototipo de un acontecimiento, si es verdad que se mezclan, como creían los impresionistas, sólo en el momento mismo de la percepción en el ojo de quien los mira.

■ 1. UNA “FUENTE DE COMUNICADORES VISUALES”⁴

Los colores pueden ser el fondo estático o dinámico de una escena; se dejan combinar simultánea o sucesivamente. De hecho, pertenecen a la vez a las artes temporales y espaciales⁵ y, por consiguiente, pueden contribuir a la segmentación temporal y/o

⁴ Donis Dondis, *op. cit.*, p. 64, califica el color como “una valiosísima fuente de comunicadores visuales”.

⁵ El colorido de la escena se distingue de la pintura y de la arquitectura (las artes del espacio) por el movimiento potencial (desplazamiento, intensidad); de la poesía y de la música (las artes del tiempo) por su extensión espacial. Los colores en sí mismos todavía no implican la noción de tiempo; pueden ser objeto de la contemplación. Sin embargo, se dejan poner en movimiento en la escena (Craig p. ej. denomina al director un “pintor en el tiempo”, véase José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 34) y este movimiento puede ser provocado por la diferencia de colores simultáneos o sucesivos.

espacial del espectáculo. Para entender cuál es su “potencial teatral”, se necesita una reflexión general sobre su uso y su efecto. El hecho más importante es que nunca se ven “en sí mismo” sino siempre en relación con superficies, espacios o luz y casi siempre también con otros colores⁶ puesto que lo que llamamos *color* es una clase de energía electromagnética, es decir, ondas luminosas absorbidas o reflejadas.⁷ Su relación con lo que le circunda, su cantidad, pureza y claridad influyen sobre la percepción del color cuyo matiz, brillo y saturación cambian dependiendo del entorno. Armonías y disonancias de estos tres componentes son el principio básico de la organización y de la estructuración de un ambiente (*Stimmung*).

Cada color está impregnado por el color complementario de su fondo o de su entorno.⁸ De especial interés son la llamada *posimagen* (o *contraste sucesivo*) y el *contraste simultáneo*. Bajo el término *posimagen* se entiende el efecto óptico que ocurre cuando el ojo humano se ha fijado durante cierto tiempo sobre un color y ve después, al sustituir éste por un campo visual de otro color, la imagen negativa: “La posimagen negativa de un color produce el color complementario o su opuesto exacto”.⁹ Se habla de *contraste simultáneo* cuando el ojo ve el matiz opuesto o contrastante no sólo en la posimagen sino al mismo tiempo que está viendo un color.¹⁰ De estos hechos físicos se deduce que el ojo humano prefiere un

⁶ Véase Heinrich FRIELING, *Das Gesetz der Farbe*, Göttingen / Zürich / Berlin / Frankfurt, Musterschmidt, 1968, p. 166.

⁷ Véase Hans GEKELER, *Handbuch der Farbe. Systematik. Ästhetik. Praxis*, Köln, DuMont, 2000, p. 22. Es importante distinguir tres casos: un color que delimita un espacio (objetos), otro que llena un espacio y un tercero que surge fuera del espacio o que crea el suyo propio: colores locales, espaciales y “libres” (véase Heinrich FRIELING, *op. cit.*, p. 177); véase también Hans JOACHIM ALBRECHT, *Farbe als Sprache. Delaunay. Josef Albers. Richard Paul Lohse*, Köln, Du Mont Schauberg, 1974, p. 156.

⁸ Véanse Heinrich FRIELING, *op. cit.*, p. 36; Johannes PAWLIK, *Praxis der Farbe. Bildnerische Gestaltung*, Köln, DuMont, 1981, pp. 42-43; Max IMDAHL, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, Fink, 1987, p. 150. El color complementario emerge como sensación de color en el ojo del observador (Johannes ITTEN, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, 3a ed., Ravensburg, Otto Maier, p. 52).

⁹ Donis DONDIS, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ Véase Donis DONDIS, *op. cit.*, p. 69.

colorido equilibrado; “busca” la totalidad de los tres colores primarios para sentirse satisfecho/en reposo, según las palabras de Itten, para encontrarse en su equilibrio armónico.¹¹ Es por eso que cada color percibido postula su color complementario en un proceso de estabilización de la totalidad. Sigue de eso que todos los conjuntos no-armónicos de colores son expresivos.¹² Pero no existe una gramática del color ni un simple código. Dondis¹³ tiene muchísima razón con señalar que no hay un sistema unificado y definitivo de las relaciones mutuas de los colores.

La luz y los colores relacionan al ser humano con su entorno porque ayudan a identificar los objetos y sus texturas. Los orígenes de los ambientes creados por colores se remontan probablemente a la experiencia del mundo mineral, vegetal y animal (véanse los “objetos prototipos” como la sangre roja o la nieve blanca, etc.) así como a la percepción de la hora del día o de las estaciones del año. De este modo, la luz colorida puede sugerir el amanecer, el anochecer, un día de sol, etc., y adquirir de esta manera una función de índice.¹⁴ De las percepciones sensoriales se deducen unas connotaciones generales de los colores: el amarillo es el color más próximo a la luz, se asocia con el calor solar y parece claro y espléndido; el rojo es emocional, sensual, activo, traduce energía y vitalidad; el azul, en cambio, es más bien pasivo, espiritual, tranquilizador. También los colores secundarios contienen asociaciones básicas: el verde, por ejemplo, es signo de la armonía, del equilibrio y de tranquilidad.¹⁵ Estas atribuciones funcionan como significados universalmente compartidos a través de la experiencia.

Para estudiar el uso del color en la escena, se debe tener en cuenta que es un acontecimiento físico al mismo tiempo que un signo potencial. Eso quiere decir que, por un lado, se percibe inmediata y directamente, mientras que por otro se utiliza como

¹¹ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 20; véase también Donis Dondis, *op. cit.*, p. 36; p. 69.

¹² Véase Johannes Itten, *op. cit.*, p. 20. Un color primario se caracteriza por el hecho de no contener absolutamente nada de los otros dos colores primarios (véase Hans Gekeler, *op. cit.*, p. 44).

¹³ Donis Dondis, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ Por la mañana, por ejemplo, la luz suele ser más azul que a mediodía cuando se tiñe de amarillo; por la tarde parece amarillo anaranjado (véase José M. Parramón, *Teoría y práctica del color*, 9ª ed., Barcelona, Parramón, p. 86).

¹⁵ Véase Donis Dondis, *op. cit.*, p. 67.

representante de un significado: es objeto a la vez de la percepción y de la cognición.

El color siempre tiene un efecto directo sobre el sistema límbico del ser humano.¹⁶ Por eso, luz y color no son sustituibles por palabras. El estímulo de la luz afecta al sistema nervioso vegetativo¹⁷ donde provoca inmediatamente una sensación, sentimientos elementales como excitación o apaciguamiento, tensión o distensión, bienestar o malestar. Por ejemplo, el rojo pasa por excitante, el azul por tranquilizador.¹⁸ También Artaud, que concibe un teatro donde domina lo sensorial, menciona la influencia sugestiva de la luz¹⁹ que, según él, es un hecho físico antes de estético, sujeto no tanto a la contemplación como a la experiencia orgánica.²⁰ En el proceso teatral, el color guarda siempre una parte de experiencia inmediata (por mínima que sea), *couleur pour la couleur*, es decir no *representa*, sino *se presenta*, “la presentación, el hecho de que algo esté allí ahora”.²¹

Por supuesto, es también “informativo” en el conjunto teatral, es decir, se reviste de significados en un contexto concreto. El valor simbólico empieza con las preferencias personales y subjetivas, así como con el estado de ánimo de cada receptor en el momento de la

¹⁶ Francisco J. Rubia, *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, p. 321, define el sistema límbico humano de la manera siguiente: “Sistema de núcleos subcorticales que pertenecen al sistema emocional, la memoria y el aprendizaje.” Donis Dondis, *op. cit.*, p. 64, habla de la afinidad intensa del color con las emociones.

¹⁷ Heinrich Frieling, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Véase John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg, Otto Maier, 1994, pp. 206-207. Véase también el experimento para la valoración emocional de los colores en Heinrich Frieling, *op. cit.*, pp. 210-211. Sobre la fuerza expresiva del color como caracterización preconceptual de un hecho véase Max Imdahl, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁹ Antonin Artaud, “Schluß mit den Meisterwerken (1933)”, Manfred Brauneck (ed.), *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek: rororo, 1995, pp. 404-412, p. 410.

²⁰ “De la imagen [según Artaud] es preciso tener no una experiencia visual / estética, sino una experiencia física / orgánica. De la imagen lo mismo que del sonido. De ahí que el teatro sea ante todo un teatro de experiencias y nunca un teatro de formas. Las formas no deben ser contempladas, deben ser físicamente experimentadas.” (José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 92).

²¹ Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 114.

percepción e implica la emergencia de contenidos inconscientes. Al lado de los símbolos idiosincrásicos existen connotaciones más generales aprendidas durante la socialización en el marco de una cultura específica; se trata, por ejemplo, de los colores del mundo cristiano, los colores nacionales como los de la bandera, etc.²² El color puede también denotar funciones y características de un lugar, así, por ejemplo, el blanco hace pensar en el ambiente de un hospital. Otra clase de simbolización es el significado de un color en un contexto particular, es decir, únicamente en combinación con elementos definidos y en dependencia de un código interno de una situación concreta que sólo vale para ésta. Cuando se utiliza como símbolo, el color es *representación*.

En conclusión, se puede resumir que el color contiene componentes naturales, convencionales y afectivos. Su parte presentativa-precognitiva y la parte representativa-cognitiva, lo sensorial y lo conceptual, no se excluyen mutuamente; más bien se mezclan de manera que el colorido de una puesta en escena apela sucesiva o simultáneamente a la sensorialidad o el intelecto del receptor, bien erigiendo un componente en dominante, bien oscilando entre presentación y representación. Es el contexto lo que decide si prevalecen las cualidades físicas o simbólicas de un color.²³ Se percibe como “normal”, cuando coincide con la percepción visual cotidiana; *presenta* entonces los objetos y espacios; los *interpreta*, cuando conculca la percepción habitual y presta materia para asociaciones y simbolizaciones.

■ 2. EL USO DEL COLOR EN EL TEATRO ALTERNATIVO

De los espectáculos del *Festival Alternativo* serán analizadas en

²² Sobre los varios simbolismos del color en diferentes pueblos véase Heinrich Frieling, *op. cit.*, pp. 154-156; sobre el orden astrológico de los colores véase *op. cit.*, pp. 158-165.

²³ Cuanto una situación visual más unívoca parezca, más precisamente se deja fijar la función del color como signo; cuanto menos clara sea, más resalta el efecto fisiológico visual inmediato. Cada elemento del proceso teatral adquiere automáticamente un sentido simbólico visto que todo es signo en la escena (véase Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, t. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, 4a ed., Tübingen, Narr, p. 19). Sin embargo, eso no impide que los elementos mantengan su carácter de impresión inmediata sobre el espectador.

detalle tres obras, las cuales tienen especial interés para el estudio de las convergencias y divergencias entre color y texto en el proceso teatral. Dos de las obras, *Las voces de Penélope* y *El matrimonio Palavrakis*, figuran en el ciclo “Nuevas Dramaturgias”; la tercera, *Somebody to love* es parte de la sección “Experiencias”.

2.1. Las voces de Penélope

El montaje de *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, por Charo Amador²⁴ es buena muestra de cómo el color utilizado sobre todo como símbolo puede alcanzar una gran expresividad precognitiva. El origen de la obra entronca con la historia de Penélope, personaje famoso de *La Odisea*: la esposa de Ulises y madre de Telémaco aguarda el regreso de su marido en su palacio de Ítaca tejiendo sin pausa para evitar la presión de sus pretendientes. Es la imagen misma de la esperanza y de la paciencia; no obstante se revela como víctima de una sociedad encorsetada y de sus propias ataduras. Sin embargo, no se trata de un mero relato del mito conocido; la autora añade dos mujeres contemporáneas de manera que la obra demuestra una superposición de dos tiempos (mítico / actual) y dos lugares (Ítaca / “cualquier ciudad”). Las tres mujeres se enfrentan a una dolorosa crisis existencial y dejan libre la voz de la confesión; hablan de sus sufrimientos sentimentales de manera que pueden construir poco a poco su respectiva identidad individual. Superan así la situación inicial de desventaja con el hombre y se rebelan con éxito contra una sociedad que requiere que la mujer responda al estereotipo que la define como ser dependiente de su esposo. Es la condición femenina el punto convergente destacable de los relatos y comentarios de los personajes. Así, la obra reviste una intención desmitificadora: es la reivindicación de una vida plena y satisfactoria, reivindicación vitalista por encima de prejuicios y adversidades. Al final, las tres mujeres saben que más allá de esperar al hombre existe la construcción del propio yo.²⁵

²⁴ Compañía: *Teatro Sur*; Espacio escénico y vestuario: Elisa Sanz (Sala Ensayo 100).

²⁵ Véase el fin del monólogo de Penélope: “Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia.” (Itziar

En correlación con el mensaje obvio del texto, el montaje trabaja con signos paralingüísticos inequívocos. Existe un nexo simbólico evidente entre la interpretación del texto y el uso de los colores. El montaje es más bien monocromo. Dominan los colores azul y verde que sirven de índice directo al lugar de la acción, el mar glauco de la costa de Ítaca que está presente también a través de los sonidos (el murmullo, el embate de las olas y los chillidos de las gaviotas). En el contexto escénico, el azul simboliza al mismo tiempo la actitud espiritual introvertida de Penélope, imagen de la espera paciente que le impide vivir su vida sensual actual, puesto que cada exclusivismo de colores remite a perturbaciones de la vitalidad. Al mismo tiempo, el colorido monocromo provoca una comparación entre los colores presentes y ausentes. En este sentido, resulta especialmente significativo el hecho de que el rojo se halle casi completamente ausente de la escena como si el color más vital no fuese admitido en el contexto de la espera. Lo ausente es el objeto del deseo lo cual es la vida misma del individuo, lo *vital*. Falta el rojo como signo de la energía vitalista, pero al mismo tiempo este color emerge en el ojo de los espectadores provocado por el *efecto simultáneo* descrito más arriba. Para decirlo de una manera sucinta, los ojos *postulan* este color como complemento necesario de los otros colores vistos en la escena. La discrepancia entre ausencia real y presencia *ex negativo* es el reflejo sensorial del contenido textual, es decir, la espera excitada de Penélope de un marido que, aun sin figurar en la escena, está continuamente presente en sus pensamientos y deseos.²⁶ De hecho, la pieza aspira a la creación de un sentido global, un conjunto armónico de elementos escénicos y texto hablado, la unidad de lo visto y de lo literario, en el fondo un concepto simbolista. El colorido de la puesta en escena pone énfasis en los colores utilizados y, *ex negativo*, en los ausentes.

Pascual, "Las voces de Penélope", *Marqués de Bradomín 1997. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Madrid, Instituto de la Juventud, pp. 101-135, p. 134). El programa dice que la obra "parte de la figura de Penélope para preguntarse por el sentido de la espera".

²⁶ Cuando miramos un color, el ojo se cansa después de un rato, mientras que el color complementario se hace sentir con más fuerza; puesto que el color simultáneo no existe realmente sino que es un producto del ojo, produce un sentimiento de excitación y vibración viva (según Johannes Itten, *op. cit.*, p. 52).

Texto y colorido abogan claramente por la plenitud femenina y son el símbolo de una reivindicación vitalista.

2.2. El matrimonio Palavrakis

Que el color pueda entrar en un juego “dialéctico” con el texto dramático y oscilar entre simbolización y hecho estético, demuestra el montaje de *El matrimonio Palavrakis*, de Angélica Liddell.²⁷ La obra cuenta la historia de Mateo y Elsa Palavrakis que, tras haber perdido un concurso de baile, conciben / engendran a su hija en un cementerio. Como los padres tuvieron una infancia infeliz debida a progenitores violentos e incestuosos, su matrimonio también se señala marcado por el odio, el incesto y el terror cotidiano. Después de la pérdida de su hija todavía muy joven, su vida se convierte en un espanto. Al final, Elsa confecciona trajecitos al caniche que le calienta los muslos y Mateo compra braguitas usadas a las colegialas.

El texto del drama es altamente fragmentario. La voz de una narradora, transmitida por un altavoz, enlaza los diversos momentos de la acción. También la escena se presenta bajo el signo de la fragmentación: un espacio indefinido sembrado de muñecos desmembrados de color carne, cabezas, miembros y torsos sueltos. Además, se encuentran objetos de todos los colores que remiten al universo de los niños (dulces, caramelos, pasteles, golosinas, juguetes, globos, animales de peluche, serpentinas, confeti...) de manera que se consigue ingeniosamente un irónico contrapunto respecto a los muñecos mutilados. En medio de este mundo mitad jardín de infancia mitad cementerio, la pareja Palavrakis vive su vida determinada por la brutalidad y un odio implacable. El texto cuenta la historia truculenta del matrimonio, expone la violencia intergeneracional (malos tratos de los niños, incesto) e intrageneracional (brutalidad en la pareja, pornografía, glotonería, miedo, insaciabilidad) lo que combina sólo con una parte del escenario, los miembros arrancados. Con respecto a éstos se puede decir que lo visto ilustra lo oído,²⁸ o como dice la autora: “Todo nace

²⁷ Compañía: *Atra Bilis*; Espacio plástico: *Atra Bilis* (Teatro Pradillo).

²⁸ “El diálogo de los personajes, por su parte, ilustra las imágenes que se muestran en escena. Imágenes que constituyen un amplio catálogo de truculencias y perversiones sexuales [...]” (Jerónimo López Mozo, “El matrimonio Palavrakis”,

del dolor, del dolor que nos producen las cosas, del dolor que nos destroza mientras dura nuestra mezquina existencia” (véase programa). Sin embargo, los objetos infantiles multicolores que hacen pensar en una niñez exenta de preocupaciones parecen estar en contradicción con lo relatado. El reflejo de un mundo intacto crea un contraste muy marcado con la vida matrimonial desastrosa de manera que se puede casi hablar de ruptura entre dos lenguajes.

La obra destaca por estar dotada de todos los colores los cuales, muy lejos de ser simple suplemento del texto, se revelan ricos en aportaciones. Puestas en escena policromas que sobrepasan un colorido cotidiano “normal” llaman la atención sobre el valor simbólico del color en general. Procuran igualmente un ambiente dinámico. En términos fisiológicos, el ojo se excita en sumo grado con la cantidad de impresiones visuales y al mismo tiempo está satisfecho por el equilibrio provocado por el hecho de que no falta ningún color (lo que Goethe llama “el colorido armónico”). En la presente obra, los múltiples colores connotan una visión idílica de la infancia, el paraíso de la imaginación, el mundo de los juegos. Al mismo tiempo, la utilización de cantidades de colores hace pensar en el mundo del cabaret o del circo, mundos que llevan connotaciones de una vida exenta de preocupaciones, llena de creatividad y alegría de vivir. Poco a poco el contraste entre la policromía alegre y festiva y la historia horrorosa se vuelve asfixiante: la acción relatada contradice profundamente toda idea de serenidad e imaginación inocente. Los símbolos de una niñez feliz molestan al espectador porque no caben en este mundo de horrores. El mismo oxímoron se encuentra en el regalito entregado a cada espectador a su entrada: un pequeño papel con los nombres de los colaboradores en la puesta en escena, una gominola de color y un texto sobre el dolor escrito por la autora (p. ej.: “Los monstruos pertenecen al dolor y los defecamos sobre el escenario sin juzgarlo, simplemente existen, y existen de un modo brutal”). Pero es precisamente la ruptura entre lo oído y lo visto lo que se vuelve reflejo del cinismo de los Palavrakis; éstos expresan su nostalgia de la infancia al tiempo que destrozan frenéticamente la de su hija. La

Reseña 326, 2001, p. 36). Los miembros esparcidos de los muñecos recuerdan al espectador continuamente que los padres son como antropófagos que se nutren literalmente de sus niños.

dicotomía entre las connotaciones que el color conlleva (vitalidad / alegría de vivir) y aquéllas de la historia resulta especialmente relevante para una interpretación que tenga en cuenta el autoengaño de los personajes; no admiten el horror obvio y se agarran a los últimos restos de un paraíso (inexistente). En este sentido, el color ofrece la posibilidad de introducirse en el territorio subconsciente de los personajes; en esta lectura, el escenario se revela al mismo tiempo el infierno interior y exterior en el que viven.²⁹ El uso de un ambiente multicolor supone cierto rechazo a ver el mundo como es y traduce la locura de los padres que el sufrimiento provoca, así como su división interna entre víctimas y malhechores.

Así pues, la obra *El matrimonio Palavrakis* es un ejemplo de que la discrepancia entre el ambiente colorido y la temática de un montaje puede ser el soporte de una sensación y una interpretación nuevas. La incongruencia entre color y objetos inocentes de la infancia por un lado y los acontecimientos brutales de la historia por otro hace literalmente *sentir* al receptor un problema fundamental de la situación exhibida: la decisión de la pareja de no afrontar el horror, de ni siquiera admitir que existe, de cerrar los ojos ante la tragedia que la circunda. Por eso, no provoca en el espectador ni compasión ni comprensión, tan sólo repugnancia. Es la discrepancia entre código verbal y percepciones no-verbales la que impide que el montaje se vuelva didáctico. La obra antepone así lo sugerido a lo explícito, un sentimiento de malestar a un juicio conceptual; la inmediatez de lo visual invita de una manera no-cognitiva a la reflexión y añade preguntas que el texto no contiene.

2.3. *Somebody to love*

Ni homogeneidad ni dialéctica entre color y texto busca Rodrigo

²⁹ Está compuesto de elementos incompatibles por lo cual puede ser calificado de *grotesco*. Bajo este término se entiende la alianza de elementos por su naturaleza incompatibles, tal vez como reflejo de un mundo distorsionado y deformado (véase Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7a ed., Stuttgart, Kröner, 1989, p. 353). Eso reconoce también López Mozo, que además se muestra severo con el montaje: “[E]l espectáculo, dominado por una estética cursi, ofrece momentos de gran belleza plástica y que, en medio de su sordidez, surgen situaciones no exentas de aliento poético.” (*op. cit.*, p. 36).

García en la “acción” *Somebody to love*.³⁰ Más bien utiliza los efectos directos provocados por colores “normales” estrechamente ligados a objetos del ámbito de lo cotidiano. Por el rechazo de revestirlos de valor simbólico se podría hablar de “colores absolutos”.

En su anuncio, el autor explica que se trata de “una acción político-tragicómica y no podemos ofrecer más datos sobre ella. Todo lo que se anticipe acerca de esta sencilla performance podría influir en la recepción del trabajo. No pretendemos ir de misteriosos. Cuando la vean, seguro nos comprenderán.” Las canciones *Somebody to love* y *We are the champions* del grupo *Queen*³¹ son el telón de fondo musical de la obra que muestra a cuatro encapuchados en calzoncillos de colores rojo, verde y amarillo, entre ellos un enano que lleva pañales; se entrenan al ritmo de silbato y ladridos caninos. La obra empezó en el interior de una galería de arte y concluyó en la plaza del Museo Reina Sofía. Allí, los actores derraman tomate triturado en la explanada de cemento y se revuelcan en él para dibujar con sus cuerpos formas en el suelo. Cualquier intento de conferir a lo visto un sentido resulta fallido; todo adquiere la calidad de un juego.

García recupera una idea del *Nuevo Teatro* que es la de desplazar el significado de la representación a la acción en la cual la sensibilidad prima sobre el intelecto. Crea situaciones que no se convierten en sustancia dramática sino que son genuinamente sensoriales. Dicho de otra manera, la pieza vive sólo del presente escénico a través de una situación polisémica. En este sentido García abandona hasta el concepto fundamental de una puesta en escena, la presuposición que *existe* una situación previa, una construcción anteriormente trazada por los signos. Más bien se trata de una superposición de diferentes lenguajes privados de

³⁰ 17 de febrero a las 24 horas en la Galería Salvador Díaz. Espacio escénico y dirección: Rodrigo García, producción de *La Carnicería Teatro*. El anuncio precisa que el público puede entrar y salir de la galería cuando quiera lo que implica que el texto no tiene ni comienzo ni fin.

³¹ Un papel distribuido a cada espectador antes de la función transcribe fielmente el texto de la canción *Somebody to love* (en versión castellana) que desarrolla el pensamiento principal: “¿Puede alguien encontrarme alguien a quien amar?”; “Todos los días lo intento, lo intento y lo intento / Pero todo el mundo quiere hacerme fracasar / Dicen que me estoy volviendo loco”.

intencionalidad dramática. O mejor dicho: de intencionalidad dramática tradicional; porque aunque sobrevive *lo dramático*, esto no se encuentra entre los personajes sino sólo entre personajes y público.³² Los actores viven con el público una experiencia que se articula merced a la distinción entre realidad y ficción, facilitada por la disolución de los límites espaciales. No se sabe dónde empieza la escena, donde está el marco que separa lo expuesto de lo vivido, lo que proporciona la intranquilizadora sensación de la carencia de certezas.

El color dominante de la segunda parte del espectáculo (al aire libre) es el rojo del tomate triturado, es decir un color típico de un objeto que se presenta como objeto destruido. Cuando los actores se impregnan en el tomate, este rojo parece volverse símbolo: hace pensar en la sangre y, de hecho, en la violencia. Pero el contexto no ayuda a fijar este sentido, no lo “aglutina”. Al contrario, el color posee su autonomía por no entrar en relación dialéctica con los otros elementos escénicos; es un objeto de la sensorialidad sin significación integradora y tematiza sólo su propia existencia. No representa, sino se presenta, no *significa* sino *es*, no es reproductivo / acabado sino productivo / procesual. Así pues, se trata de un enfrentamiento directo con la materia (el color), signo estético en sí mismo y de ninguna manera soporte del texto. Este uso “autónomo” del color permite aun trazar un paralelismo con la *pintura concreta* que rehúsa la relación entre la obra y los objetos subrayando de esta manera la experiencia inmediata del color, de la línea, etc.³³

No hay una relación funcional entre los colores y el texto ni una jerarquización. Música, sonidos, movimientos, gestos y colores son autónomos y no se adaptan a las palabras de la canción. No es posible una síntesis homogénea de los diferentes signos.³⁴ Éstos no

³² Véase la definición de *comunicación teatral*: “Vinculación e intercambio de informaciones, emociones, sentimientos, actitudes y reacciones que se producen, a lo largo de una representación teatral, entre quienes componen con su presencia el hecho escénico, y básicamente entre el actor-personaje y el espectador.” (Manuel Gómez García, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 208).

³³ Véase el término *konkrete Malerei / konkrete Kunst* de Theo van Doesburg y Kandinsky. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, pp. 167-168, compara la pintura absoluta y el teatro posdramático.

³⁴ Eso hace pensar en los experimentos de Appia y Craig de los cuales escribe

pretenden contribuir a la construcción de un mensaje; son, para utilizar una expresión de Sánchez, “espacios de significado abierto”,³⁵ un “campo situacional” (como Foreman caracteriza el teatro de Robert Wilson), “donde el espectador puede examinarse a sí mismo (como perceptor) en relación a los *descubrimientos* del artista”.³⁶ El receptor tiene que decidirse, en un acto idiosincrásico, por una de las innumerables lecturas posibles, es decir, relacionarse con lo visto en un proceso perceptivo. Estar abierto equivale a un refinamiento en la percepción, una intensificación de la emoción mediante cierta “pasibilidad” que es accesible al acontecimiento.³⁷

El abandono de un punto de fuga de la interpretación deja el camino abierto al sentimiento individual como única guía del ser humano por falta de criterios inequívocos, como dice Lyotard a propósito de “la ley” (en general); sin embargo, a los sentimientos uno sólo puede acercarse “en términos de su flexibilidad e irresistibilidad ocasional”.³⁸ No es lo ya conocido el punto de apoyo / de referencia en el proceso interpretativo de los elementos proporcionados por la sensibilidad; la interpretación se parece más a una “técnica sin regla, o de regla negativa, de desregulación”, una “generatividad sin otro dispositivo, si es posible, que la ausencia de dispositivo”. Es lo que Lyotard llama *pensar*, un proceso que no da reglas sino enseña “a recibir”.³⁹

Sánchez: “Frente a la definición de drama como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un drama que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido. La palabra, si no desaparece, se convierte en un elemento entre otros y en ningún caso debe hallarse ya sujeta a las reglas tradicionales de lo dramático, pues lo dramático se manifiesta a otros niveles: lo dramático sólo se realiza en la inmediatez de la escena y, secundariamente, en su codificación en forma de partitura.” (*op. cit.*, p. 38).

³⁵ Sánchez lo dice a propósito del montaje *CIVIL warS* de Heiner Müller / Robert Wilson que no busca una interpretación, “sea con intención expresiva, sea con intención informativa” (*op. cit.*, p. 165).

³⁶ José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 167.

³⁷ Véase Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 79. Bajo el término de *pasibilidad* Lyotard entiende cierto estado de ánimo caracterizado por la espera pasiva en vez de una síntesis activa de la mente.

³⁸ Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 28.

³⁹ Véase Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 24; 27; p. 62; p. 79.

La particularidad de *Somebody to love* radica en su utilización de la *materialidad* del color mediante lo cual se demuestra que, antes de volverse signo, éste es un “acontecimiento de la percepción” que permite al espectador la participación visual en el mundo energético de la luz. De hecho, el color afecta al *cuerpo* porque no se deja canalizar por el intelecto y pone literalmente las intensidades en el escenario. El receptor puede decir *que* sucede algo, pero no *lo que* sucede. Por eso, la experiencia del color en la performance de García es el “*ici et maintenant*” de Barthes, el acontecimiento de Lyotard; es lo procesual, propiamente lo *performativo*.⁴⁰ El rojo de *Somebody to love* no quiere hacer ver algo, ni el tomate, ni la violencia, ni un objeto estético cualquiera: es él mismo la ocurrencia, o como dice Lyotard sobre Barnett Newman: “El mensaje es la presentación, pero de nada, es decir, de la presencia”.⁴¹ En este sentido, la “acción” de García es teatro posdramático: el uso de los signos como presencia, experiencia compartida, proceso, *energética*.

2.4. Los otros montajes

El ciclo “Nuevas Dramaturgias” del *Festival alternativo* contiene otras seis obras. En tres de ellas — *Imagina*, *Del otro lado* y *Pasajeros*⁴² — dominan claramente los colores naturales (colores locales) según

⁴⁰ Véase Roland Barthes: “[...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte [...]; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. C’est que (ou il s’ensuit que) *écrire* ne peut plus désigner une opération d’enregistrement, de constatation, de représentation, de “peinture” (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l’énonciation n’a d’autre contenu (d’autre énoncé) que l’acte par lequel elle se profère [...]” (“La mort de l’auteur”, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, pp. 491-495, p. 493).

⁴¹ Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, pp. 87-88.

⁴² *Del otro lado*: autor y dirección: Borja Ortiz de Gondra; Compañía: Taller 3 Producciones; Espacio escénico y vestuario: Elisa Sanz (Sala Cuarta Pared). *Pasajeros*: autor: Elio Palencia; Compañía: El Globo Teatro; Dirección: Luis Garván; Escenografía: Nelson Villasana (Casa de América). *Imagina. Trilogía de la juventud II*: autores: José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Javier García Yagüe; Compañía: Cuarta Pared; Dirección: Javier García Yagüe; Escenografía: Juan Sanz, Miguel Angel Cosso (Sala Cuarta Pared).

las respectivas propuestas temáticas; en suma historias de la vida cotidiana, aunque contadas a través de pinceladas fragmentadas (*Imagina*), con cambios de la cronología (*Del otro lado*) o con elementos grotescos (*Pasajeros*). Más bien monocromas se presentan *Atrabilis* y *Una ilusión*⁴³ y el color tiene, en ambos casos, un nexo simbólico muy estrecho con el tema tratado. *Atrabilis* muestra cuatro mujeres en un velatorio que confiesan poco a poco su odio hacia el difunto y sus propias fechorías anteriores; en concordancia con estas historias lúgubres está el colorido oscuro compuesto sobre todo de diferentes tonos de marrón y de gris que además hace alusión a la última vivienda / morada de cada ser humano, la tumba. El común denominador de la puesta en escena es lo que constata Eduardo Pérez-Rasilla con respecto al hecho de que son varones los que hacen los papeles femeninos: “tal vez para subrayar la sordidez y la pérdida de cualquier atisbo de delicadeza y de sensualidad” en una “atmósfera asfixiante”.⁴⁴ En *Una ilusión* los colores dominantes, rosa y marrón, despersonalizan a los dos personajes y al lugar simplificando la complejidad de su aspecto. El colorido recuerda las antiguas fotografías ya amarillas que remiten a las imágenes rescatadas de los archivos del cine mudo y de hecho, la obra se entiende como homenaje a los primeros tiempos del séptimo arte: la pareja está formada por dos “ancianos de celuloide hechos de carne”, como precisa el programa. Ambas obras, que utilizan pocos colores, subrayan visualmente la falta o la pérdida de vitalidad de los personajes de los cuales hablan. *After Sun*, de Rodrigo García,⁴⁵ necesitaría un estudio aparte; me limito a decir que el uso del color se acerca a la estética de *Somebody to love*.

2.5. Puntos comunes de las tres puestas en escena

Teniendo en cuenta lo hasta aquí señalado, se debe decir que no

⁴³ *Atrabilis* (*Cuando estemos más tranquilas...*): autor, espacio escénico y dirección: Laila Ripoll; Compañía: Micomicón (Sala Cuarta Pared). *Una ilusión*: autor: Julio Salvatierra; Compañía: P. Cachivache; Dirección: Álvaro Lavín (Teatro Pradillo).

⁴⁴ “Atrabilis”, *Reseña* 326, 2001, pp. 39-40, p. 39.

⁴⁵ Autor y dirección: Rodrigo García, Compañía: La Carnicería Teatro (Sala Cuarta Pared). Véase la reseña de Jerónimo López Mozo, “After Sun”, *Reseña* 326, 2001, p. 40.

hay un “código del color” que valga para todos los montajes. Se exigen más bien estudios individuales clasificables sólo sumariamente bajo diferentes tipos de recepción. El abanico va desde la contemplación distanciada hasta la participación en la experiencia. El color puede ser una representación (símbolo universal o con referencia a un contexto concreto) o una presentación (percepción estética). Es híbrido por naturaleza. Cuando se utiliza sobre todo como símbolo construye con los otros elementos escénicos un conjunto homogéneo (*Las voces de Penélope*); también puede formar un contraste con el texto literario (*El matrimonio Palavrakis*) sin que uno de los dos sea el “meta-lenguaje”. El uso del color puede oscilar entre símbolo y mera presencia física. Finalmente, puede ser objeto de la percepción que suscitan las sensaciones idiosincrásicas del espectador con sus nexos asociativos individuales; en este caso facilita el contacto directo con la materia y sus efectos sobre el inconsciente y no busca ni homogeneidad de los lenguajes ni dialéctica. De todas maneras, en cada una de las obras descritas existe la idea del decorado como *ambientación* en vez de mera *decoración*.

Todos los signos que no tienen un código digital como base de comprensión (color, signo, movimiento) proporcionan expresiones efímeras y fugitivas y por eso más ricas en significados que los signos digitales. Cuanto más sentidos y significados producen, más se crea una tensión enriquecedora entre ellos y los signos lingüísticos lo que propicia lecturas divergentes.

■ 3. ¿HACIA UNA TEATRALIDAD DEL COLOR?

Para responder a la cuestión inicial de saber si las obras alternativas contemporáneas recuperan “lo teatral” en la escena, hace falta definir el término *teatralidad*. Lo hago con la ayuda de dos antónimos.

Por un lado, el contrario de un hecho teatral es un hecho auténtico puesto que la palabra *teatral* connota algo ficticio o ficcional que distancia al receptor de un hecho real.⁴⁶ La escena

⁴⁶ Véase en el diccionario de Gómez García el término *teatral*: “Pertenciente o relativo al teatro. / Idóneo, por su estructura y lenguaje, para ser adaptado a la escena. / Artificioso.” (*op. cit.*, p. 805); el mismo diccionario tiene una sola definición para las palabras *teatralizar* y *sobreactuar* que es la siguiente: “Actuar imprimiendo

funciona como el marco de un cuadro: separa la supuesta realidad de “algo” estético; así pues, la situación comunicativa teatral implica la relación *ser* frente a *parecer* siendo la acción básica teatral “hacer un papel”, es decir, lo contrario de una experiencia inmediata. Por consiguiente, todo lo que se ve en la escena destaca por su carácter deíctico y su ilusionismo / distanciamiento. Se infiere de eso que cada elemento percibido en una escena parece un signo.

Por otro lado, en un sentido que da Artaud a la palabra, *teatralidad* se opone a *literaricidad*, implicando la inmediatez de los sentidos humanos mientras que la literatura se refiere a conceptos del intelecto.⁴⁷ Así pues, lo teatral afecta al cuerpo del espectador e implica referencias directas a su sensorialidad y a su capacidad emocional. En este sentido, el *théâtre de la cruauté* artaudiano rechaza el teatro representacional tradicional que muestra una mera repetición, un doblaje de la palabra por otros signos teatrales. Por el contrario, Artaud aspira — a través de signos autónomos: la luz, el sonido, los gritos, gestos y movimientos — a lo que los signos lingüísticos no pueden expresar porque se dirige directamente a los nervios de los espectadores y conduce a una emancipación de los sentidos que facilite una recepción creativa y viva. La apuesta es devolver al ojo su capacidad de ver.

El color muestra estas dos facetas de la teatralidad porque es, al mismo tiempo, índice de superficies o espacios, símbolo individual o cultural y presencia sensorial que sólo se presenta a sí mismo. Lo que se deja ver, en las obras contemporáneas, es la vacilación, la paradoja, la tensión entre estos dos usos posibles del color.

La recuperación de lo teatral en la escena se alcanza, entre otros factores, con la revalorización del efecto *inmediato* del color. Como materia prima conlleva la vitalidad del *hic et nunc*. O como afirma Lyotard: la energía de la luz encerrada en el color puede liberarse de nuevo en el ojo del observador; añade que en las experiencias estéticas más intensas el receptor entra probablemente en una

a la interpretación un énfasis de dicción o gestos muy superior al que el personaje exige.” (p. 781).

⁴⁷ Véase en el diccionario citado el término *teatralidad*: “Calidad de teatral, esencia del espectáculo dramático, conjunto de signos, procesos y técnicas expresivas y estéticas que diferencian al teatro de la literatura y de otras artes.” (Manuel Gómez García, *op. cit.*, p. 805).

relación inmediata con la materia porque la mente queda incapacitada para sintetizar lo visto.⁴⁸ Cuando el color no actualiza un objeto escapa a la determinación conceptual y sólo subsiste la enigmática presencia del material, del “*que hay*”, del *quod* como lo entiende Lyotard que no se deja controlar por el espíritu:

La materia no cuestiona al espíritu, no tiene ninguna necesidad de él, existe o más bien *insiste*, “antes” del cuestionamiento y la respuesta, “al margen” de ellos. Es la presencia en cuanto impresentable al espíritu, siempre sustraída a su influjo. No se ofrece al diálogo ni a la dialéctica.⁴⁹

No se puede negar que el color nunca deja del todo de aludir a un significado simbólico cuando se ve en la escena. Así, por mucho que se intente potenciar los efectos sensoriales inmediatos del color, el color siempre asume un valor simbólico dentro de este marco que separa el mundo de los actores del mundo de los espectadores. En cambio, la utilización simbólica de colores nunca suprime totalmente su poder de energía inmediata. De hecho, son la ambigüedad y la indeterminación lo característico del color utilizado en la escena; por consiguiente, éste parece el reflejo mismo de la característica genuina del teatro,⁵⁰ la tensión entre *ser* y *parecer*, entre *presentar* y *representar*. Los dos aspectos pueden ser alternativamente figura o fondo de la puesta en escena.⁵¹ La tarea del espectador es estar abierto al acontecimiento. Es lo que Lyotard entiende por *resistencia*, es decir, “una inscripción que tiene en cuenta lo no-inscripto”.⁵²

No he podido más que trazar un bosquejo rápido de un campo

⁴⁸ Véanse Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin, Merve, p. 49; Willem van Reijen / Dick Veerman, “Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik. Gespräch mit Jean-François Lyotard”, Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, 3a ed. rev., Hamburg, Junius, pp. 121-165, p. 139.

⁴⁹ Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, p. 146.

⁵⁰ Véase Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 196.

⁵¹ En la oscilación entre presentación y representación del color se vislumbra lo teatral: la transformación de lo estéticamente percibido en signo. Según Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 195, *teatralidad* significa “presentar como signo”; el término remite a la utilización de signos pertenecientes a los sistemas culturales como signos teatrales que siguen sus propias reglas (p. 196).

⁵² Willem van Reijen / Dick Veerman, *op. cit.*, p. 158.

muy vasto que, en el fondo, toca a todo lo que sobrepasa la función puramente cognitiva del teatro. La perspectiva proporcionada por la consideración del color permite explorar un nuevo enfoque de la semiótica teatral: hace resaltar un elemento “suprasegmental” puesto que el color es un elemento teatral que no está ligado a ningún objeto concreto porque incluye la luz, el decorado, los accesorios, el vestuario y el maquillaje. En este sentido, tomar el color como signo teatral equivale a proponer una nueva unidad de percepción mínima para la exploración del proceso teatral; tiene la ventaja de crear un nexo con otros campos de la creación artística, por ejemplo las artes plásticas, nexo que podría servir de base al estudio de los mecanismos profundos de la teatralidad.

Cabe constatar que el teatro contemporáneo ya no está apegado a los cánones de una actuación realista; lo lingüístico ya no tiene la hegemonía sobre los otros lenguajes. Pero la escena, en su mayor parte, tampoco apuesta de una manera clara y decidida por lo teatral, lo que quiere decir probablemente que el público no es verdaderamente “el espacio donde se experimenta, se prueba y se afirma el estado de un espíritu ofrecido al acontecimiento”.⁵³ Hemos visto el abanico que reviste el color dentro del *Festival alternativo* entre elemento subsidiario de otros componentes del espectáculo y elemento de expresión pre-consciente. El uso del color en una serie de obras teatrales recientes hace pensar sólo algunas veces en la “llamada” que describe Lyotard, la llamada de la materia “ante lo que el pensamiento debe ser sensible y receptivo”;⁵⁴ pero cada vez que emerge esta llamada, el montaje se acerca a las *artes escénicas* en vez de ser mera *puesta en escena*.

⁵³ Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, pp. 82-83.

⁵⁴ Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones*, p. 23.