

CASAS DRAMÁTICAS

EL ARQUETIPO DOMÉSTICO COMO DISPOSITIVO ESCÉNICO EN EL NUEVO MILENIO

YOLANDA MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

GRAN PARTE DE LA ICONOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA moderna, heredada del siglo xx, impuso un perfil paralelepípedo abstracto a la construcción, afectando también a la geometría de la edificación residencial. El *shoe-box style*, caracterizado por líneas rectas y planos lisos ortogonales, ha perdido protagonismo en el repertorio formal de la vivienda unifamiliar en el inicio del nuevo milenio, anunciado ya en algunos proyectos pioneros de finales de los 80 y 90. Rechazado por la modernidad arquitectónica, el perfil tradicional de la casa ha recobrado posiciones en el proyecto contemporáneo para recuperar los signos antropológicos de una figura que mantiene la cubierta inclinada a dos aguas como imagen icónica fundamental¹. Alejadas de los compromisos estilísticos

1 Para ver la incidencia de esta forma como motor proyectual puede consultarse el texto de Javier Blanco: *La forma de la casa como idea de proyecto. Recuperación del icono de la casa en la arquitectura contemporánea*, un recorrido por las arquitecturas de finales del xx que utilizaron esta forma icónica como realidad constructiva y formal. Como el propio autor señala, en los últimos veinte años, muchos arquitectos, incluidos los más prestigiosos, se han sentido atraídos por este arquetipo edilicio. El regreso a una cierta esencialización de la forma de la casa tradicional, perdida en la etapa del movimiento moderno, se ha convertido en un referente habitual del hogar contemporáneo. [597-598].

de la construcción tradicional, las superficies tersas, en cualquiera de los planos del volumen, parecen augurar la importancia de la piel exterior, como un principio a reivindicar. Textura y volumen capitalizan la atención de los nuevos proyectos de vivienda unifamiliar, recreando un nuevo modelo volumétrico que otras artes plásticas, como la escultura y la pintura, han explorado como motivo iconográfico.

También en el diseño escenográfico actual, la presencia de esta figura aparece con la misma fuerza evocadora en la concepción y composición de todo tipo de espectáculos. Tres de ellos se toman en consideración aquí para dar cuenta de la incidencia de su impronta en la recreación de atmósferas propicias para la acción performativa. Los montajes elegidos han utilizado la imagen de la casa como un recurso evocador y pragmático, logrando un impacto visual poderoso, a través de un sencillo dispositivo escénico. Muchas puestas en escena han recurrido a esa figuración tectónica como telón de fondo, pero en esta escueta selección, las escenografías comparten una peculiaridad respecto a la forma, al tamaño y la textura del objeto: el volumen del hogar se construye únicamente a partir del esqueleto externo de su contorno periférico, permitiendo así vislumbrar el drama en su interior. Este ingrátido cuerpo, casi un fantasma, permanece en escena, sin apenas cambios, en apoyo de la dramaturgia que transcurre al resguardo de ese palio espectral para indicarnos, no sólo lo que vemos, sino cómo debemos interpretarlo.

PENUMBRA



Fig. 1. Cartel de la obra *Penumbra*. Fig. 2. Maqueta de la escenografía de Beatriz San Juan. Fig. 3. Franklin Court, 1976 Venturi y Scott Brown.

Madre: Me viene a la memoria aquella conversación que tuve hace años con un hombre sobre lo que es una casa, sobre la naturaleza de una casa. Una

casa es un escondite, me dijo aquel hombre que tanto significaba entonces para mí. Un escondite construido con dos fines, que no te vean desde fuera, y que tu no veas lo que pasa fuera. Tiene que ser algo más, le dije, tiene que ser más que eso. El hombre insistió, las casas fueron inventadas para protegernos de la naturaleza, pero hoy de lo que nos protegen es de ser vistos y de ver a los demás. Uno se volvería loco si no pudiese refugiarse para dejar de ser visto y para dejar de ver a los otros. Imagina, cómo sería vivir en una ciudad de paredes transparentes, y yo traté de imaginarme, una ciudad de paredes transparentes 12 (Fragmento del texto de *Penumbra* 9'-10')

El primero de los espectáculos tratados es una producción del grupo madrileño *Animalario*, bajo la dirección de Andrés Lima, estrenado en las *naves del Matadero* del Teatro Español, en 2011. Como en otras producciones, este proyecto se inicia con talleres de improvisación, con los actores indagando en si es más fuerte el dolor físico o emocional [Zatlin, 2011:7], para después ceñirse al guion de los dramaturgos Juan Mayorga y Javier Cavestany, autores del texto. Para la puesta en escena han contado de nuevo con Beatriz San Juan, autora de muchas de las escenografías de la compañía, y en este caso, también responsable del vestuario. Completan el cuadro técnico Pedro Yagüe y Valentín Álvarez, encargados del diseño lumínico.

El argumento es sencillo: en una casa de paredes transparentes, a orillas del mar, se dan cita *Padre, Madre e Hijo* y se les cuela un fantasma: *Penumbra*, el personaje que da título a la obra. Se trata de explorar las emociones de la vida en familia: la agonía, la felicidad, el ansia, los miedos. Los sueños son el punto de partida, aunque dominen las pesadillas, presididas por la sombra. En palabras de su director, Andrés Lima “el objetivo de la obra es hablar de nosotros mismos y de cómo nos sentimos. Preguntarnos cómo y de dónde surgen nuestros miedos para saber más de ellos y poder disfrutar de la vida. Y la mejor forma de contarlos era a través de los sueños”².

Para la ambientación de la obra se apuesta por el protagonismo de la casa familiar, insinuada por un esqueleto de madera. El entramado externo perfila una edificación principal y otra adyacente de menor tamaño (figura 2). El conjunto tiene como fondo un lienzo liviano de plásticos traslúcidos de poco espesor, circundando las edificaciones,

² En <https://larepublicacultural.es/article3937> (consultado el 26 de abril de 2021).

incluso bajo el piso. Este material es el que establece el límite del espacio escénico, tras el que desaparecerán y aparecerán en ciertos momentos los intérpretes³. La estructura construida se apoya en una tarima, un tablero horizontal extendido hacia proscenio, creando una especie de terraza exterior, ampliando el exiguo interior, por donde deambulan los actores. La casa menor, situada para los espectadores en el lateral derecho de la principal, y ligeramente retrasada de ésta, se presenta desde el hastial, como un volumen opaco, los listones del perímetro, similares a los de la pieza mayor, sujetan paramentos de cañizo tras los que pueden intuirse sombras. A él no puede accederse, es un recinto demasiado pequeño, incluso para la marioneta-niño, manipulada por uno de los actores. Los personajes aluden a esa construcción en sus alocuciones, acercándose a una ficticia puerta que nunca atraviesan. De sus conversaciones, adivinamos que es la morada de los abuelos, el hogar de un tiempo anterior para algunos de los personajes, del que se relatan sucesos, quizás trágicos, traumas del pasado que los protagonistas no consiguen recordar con certeza. Un volumen similar, pero de mayor tamaño, y girado 90 grados respecto de aquel, es la vivienda en la playa donde se desarrolla la acción. Al contrario que el otro, solo aparece su contorno, determinado por tres pórticos paralelos formados por dos pies derechos más un cartabón de cubierta. Estas estructuras se estabilizan a través de largueros horizontales, formando un entramado de madera hueco, como el dibujo de una vivienda solo sugerida por líneas, sin paredes.

La composición dual del conjunto, pero sobre todo la proporción de los bastidores respecto del volumen, recuerda las estructuras minimalistas del museo a Benjamín Franklin en Filadelfia, construido por Robert Venturi y Denise Scott Brown en 1976, que reconstruyeron virtualmente la casa del presidente americano y la imprenta adyacente⁴ (fi-

3 Guillermo Toledo como Penumbra, Nathalie Poza como Madre, Alberto San Juan como Padre y Luis Bermejo manipulando la marioneta-Niño.

4 En 1976 Venturi y Scott Brown decidieron replicar la presencia de la casa de Benjamin Franklin en el lugar original de su emplazamiento, con un museo subterráneo manteniendo los cimientos y algunos restos arqueológicos, evitando una reconstrucción historicista del antiguo edificio, del que se conocía perfectamente su situación forma y volumen los visitantes recorren el entorno y el interior de la antigua residencia en un paseo de reconocimiento inusual de esos objetos/ arquitecturas, convertidos en una huella escultórica del pasado.

gura 3). En el objeto-monumento americano, de mayor dimensión que la propuesta de Beatriz San Juan, se insinúan ambas construcciones, gracias a una perfilería metálica de sección cuadrada pintada de blanco para reproducir la forma y volumen de los antiguos inmuebles, *ocupando el lugar en forma de memoria fantasmal* [Maderuelo, 1990:110]. Las figuras incluyen algunos gestos identificativos de los antiguos inmuebles como las chimeneas y una puerta, ejecutadas con el mismo material. De igual modo, en la escenografía para *Penumbra*, los travesaños que marcan los bordes de la casa no se limitan al contorno exterior, un pórtico intermedio interrumpe el vacío de las fachadas y algún madero, entre éste y el resto de puntales, parecen dibujar el marco simplificado de alguna ventana, de las tres con que cuenta la casa, como indica el texto de Mayorga y Cavestany⁵. La disposición del inmueble está lo suficientemente reducida a elementos esenciales como para que sus aristas nos hagan confundir el número de aberturas, según se observen desde el exterior o interior, como afirma el personaje *Padre*. Estas dos ventanas ciertas, de formato cuadrado, están dibujadas sobre la virtual fachada principal, a ambos lados del puntal central, son de distinto tamaño y se sitúan a alturas diferentes, en ellas se apoyan los personajes para devolver la mirada al público. Los códigos para estos dos elementos son claros, en cuanto a la tercera ventana hay que ayudarse de la combinación de traviesas con que se dibuja el frente de la vivienda para vislumbrarla, ya que la casa entera podría ser un gran ventanal, del mismo modo que lo es cada división de sus virtuales paredes.

La escenografía de Beatriz San Juan extiende esa tercera ventana a toda la casa gracias a su transparencia. Cada rectángulo de madera podría delinear huecos en el vacío, sostenidos virtualmente por lienzos sin plementería, estos pueden de nuevo interpretarse como un gran ventanal, un elemento al que el texto dramático alude con insistencia. Para Spooner sustituye a la cuarta pared, los espectadores, al ser testigos de las angustias de los personajes se convierten en cómplices de sus inquietudes más íntimas, aquellas que se pronuncian en la intimidad del hogar, expuesto, como vemos, a las miradas de los otros:

5 *Padre: Dentro de la casa hay una ventana de más. Madre: ¿? Padre: Si miras la casa desde fuera, en la pared que da a la playa se ven dos ventanas. Sin embargo, dentro hay tres. Padre: ¿Cuál es la tercera? Madre: Si miras por esa ventana, ¿qué ves? Padre: ¿Cómo saber cuál es la que está de más? Niño: ¿No es así en todas las casas? Del texto de Penumbra en [Spoonier, 2016:327].*

Desde el principio, una prohibición varias veces repetida: no se puede mirar por la “tercera ventana”. Sin embargo, los personajes sienten hacia ella una indudable atracción: ¿y si esa apertura fuera el lugar a partir del que se entreviera la posibilidad de la felicidad? Así, mientras los padres se limitan a soñar la felicidad sin arriesgarse a buscarla ni a sentirla, el niño sí mira, ve, y logra salir de la casa. Gracias a esa ventana se percibe desde el escenario —desde la penumbra— un fuera del escenario, un horizonte posible que solicita la imaginación del espectador/lector. Donde la dramaturgia tradicional colocaba una cuarta pared, Mayorga dibuja una tercera ventana que interroga el mundo y el lenguaje. [Spooner, 2012:134]

Gracias a la estrategia de liberar la casa de cerramientos, este dispositivo escénico suplanta al propio escenario, haciéndonos partícipes de lo que sucede en su interior, pero siempre como asistentes ajenos, ya que entre los protagonistas y el público, está siempre la barrera de la casa, con esas paredes fantasmas, presentes por el dibujo de sus límites. Aunque sucintos, no impiden que los inquilinos se sientan enjaulados, encerrados entre silencios, palabras, mentiras y prohibiciones. Algo ata a los personajes a ese ámbito familiar, contradictoriamente tan ligero, tan abierto, perforado por esas dos o tres aberturas.

El mar es el otro elemento al que el guion hace siempre alusión, símbolo de libertad y felicidad, pero prohibido. El agua o la humedad está representada por esos bancos de niebla que envuelven la casa (figural), plásticos de embalar, translúcidos y ligeros que simulan las tormentas, al ser aireados por ventiladores. Enturbian la visión de la casa percibida como en *penumbra* y se ciernen sobre los personajes amenazando con asfixiarles. Son el prelude del naufragio final con el que concluye la obra, el mar finalmente engulle a la familia atravesando la casa, quizás como sugiere Marcos Ordoñez⁶, penetrando por esa tercera ventana que hace las veces de espejo permitiéndonos percibir el suceso. Solo el niño-títere ha logrado saltar del hundimiento, huir de la celda que suponía ese ingrátido hogar. Los progenitores nos contemplan, asomados a una de las ventanas entre los pliegues de los plásticos. Se preguntan por qué una pareja los contempla desde una casa en la playa sin hacer nada, ven en nosotros el reflejo de su propia existencia del mismo modo que nosotros nos reconocemos en ellos, en sus vacilaciones y miedos. Al fin y al cabo, la acción ha transcu-

6 En <http://criticateatralpractica.blogspot.com/2011/03/infelices-suenos.html> (consultado el 26 de abril de 2021).

rrido en un ámbito que nos es muy familiar, y por eso sus inquilinos nos resultan tan cercanos.

PURGA



Fig. 4. Cartel de la ópera Puhdistus. Fig. 5. Instantánea de la representación de la obra. Fig. 6. Axonometría de la casa en New Haven, 1967 Charles Moore.

Guardó los vestidos en el armario con la mano derecha y recuperó el buen humor, aunque no hubiera logrado que Martin pasase la noche fuera de casa. Puso su cepillo encima de la mesita, bajo el espejo, junto al de Ingel. Colocar sus propias cosas hacía que la casa pareciese suya y de Hans. Nuestra casa. (...) Había sido ella quien había salvado la casa de las botas de los rusos y también a su amo. No Ingel, sino ella. Sus tierras no le pertenecían, pero la casa sí. (Fragmento de la novela Purga, Oksanen, 2008:198)

El libreto de la ópera *Puhdistus* (Purga)⁷ está basado en la obra homónima de la escritora estonio-finlandesa Sofi Oksanen, pensada primero como obra de teatro, y dada su repercusión, convertida en novela en 2007. El libro ha sido editado en más de una cuarentena de países y ha servido como guion para el rodaje de una película⁸ y la adaptación de nuevo al teatro, en numerosos países, sobre todo en Estonia y Finlandia, principales regiones implicadas en el relato. De la mano de Juri Reinvere⁹ se ha llevado a cabo la versión para una narración musical,

7 *Puhdistus* (Purga), 2012. Jüri Reinvere (libreto), Paul Mägi (música), Tiina Puumalainen (dirección escénica), Teppo Järvinen (escenografía), Marjaana Mutanen (vestuario), Timo Alhanen (iluminación), Osku Heiskanen (coreografía), Fennica German. Helsinki: Ópera Nacional de Finlandia.

8 Una coproducción de Finlandia-Estonia; Solar Films, Taska Films dirigida por Antti J. Jokinen, escrita por Marko Leino y la autora de la novela.

9 Jüri Reinvere ha compuesto la ópera y escrito un libreto sobre la base de la novela, se estrenó en la Ópera Nacional de Finlandia en abril de 2012.

puesta en pie por la ópera nacional de Finlandia en 2012, montaje al que se refiere este texto (figura 4). La historia cuenta el destino de una familia estonia desde la década de 1930 hasta la de 1950 y después de la restauración de la independencia, tras la invasión soviética. En el año 1992, Zara, una joven rusa, víctima del tráfico de mujeres, logra escapar de sus captores, buscando ayuda en una apartada aldea estonia donde malvive Aliide, una anciana solitaria que, tras vencer cierta desconfianza inicial, decide ayudarla. El encuentro entre las dos mujeres, servirá para desentrañar la vida de estos dos personajes, descubrir el drama de viejas rivalidades y las decisiones que se vieron obligadas a tomar en situaciones extremas. La narración alterna pasado y presente desvelándose gradualmente la relación familiar que las vincula. La residencia donde transcurre la acción nos ayudará a desvelar los trágicos acontecimientos del pasado en común, convirtiéndose en un componente imprescindible para la dramatización.

La dirección y puesta en escena corren a cargo de la pareja finesa Tiina Puumalainen y Teppo Järvinen respectivamente, componentes fundadores de la empresa *drammatica*, dedicada a la realización teatral desde 2008. No es su único trabajo operístico, además de otras labores de menor envergadura, cuentan con una dilatada y reconocida trayectoria de la que este montaje es una muestra¹⁰. A pesar de los continuos saltos en el tiempo y los distintos ambientes desarrollados en el texto, se ha elegido la casa de campo familiar para encuadrar la acción, dada la continua referencia a este ámbito, en el relato. Para su forma física se elabora el volumen de una casa aislada a partir de las aristas de su perímetro.

La transparencia es total, incluso cuando al volumen se le dota de una capa de cerramiento realizada con estanterías para el almacenamiento de tarros de vidrio, un elemento que puede pegarse o desplazarse de las paredes según las escenas. Estas fachadas, únicamente dos, se acoplan perfectamente al perfil de la casa, al testero y a uno de los laterales. Cuando se despliegan sobre el escenario, el ámbito de la representación se expande aprovechando este recurso. Retiradas de la visual, la casa se verá desnuda de toda protección quedando reducida

¹⁰ En <https://www.drammatica.net/#/884688365675> (consultado el 26 de abril de 2021).

a ese volumen (figura 5). Solo un habitáculo rectangular, también de madera, es opaco, un escondite cerrado hacia el espacio interior de la vivienda y abierto hacia el exterior, para permitir la entrada y salida de actores¹¹. En ningún caso desborda el contenedor donde está incluido, percibiéndose como parte del mobiliario. Es un elemento significativo lo suficientemente *miniaturizado* como para no alterar la fisonomía del ámbito del que depende, como ocurre con las cabinas de madera en el interior de la casa en New Haven de Charles Moore¹². En esta, como en otras casas *ediculares* del arquitecto americano, algunas habitaciones son identificables dentro del espacio interior. Forman parte de las demandas específicas del hogar, pero están construidas como entidades independientes. La escenografía para *Puhdistus* aprovecha esta estrategia para visibilizar este cubil como centro simbólico, trascendental para el relato, donde se le revelará a Zara la existencia de un padre, prisionero de las circunstancias de sus últimos años de vida. Un personaje oculto para el resto de intérpretes, pero perceptible por los espectadores gracias a las características del pequeño escondite. El cuerpo escénico diseñado por Teppo Järvinen parece seguir las pautas de representación, utilizadas por Moore en sus dibujos axonómicos (figura 6). Los travesaños de madera de la casa, sustituyen a los trazos discontinuos del transparente dibujo, para revelar los edículos interiores opacos, del mismo modo que la inexistencia de fachadas, propuesta por la escenografía, deja ver el único reducto ciego fabricado con tablonnes macizos de madera.

Gracias al movimiento de toda la estructura, apoyado en una plataforma giratoria, los personajes que se esconden pueden ser vistos por el público o no, dependiendo de la perspectiva del volumen, variante con la rotación de la base de apoyo [Ikonen, 2018:149]. En otras ocasiones el esqueleto de madera quedará completamente vacío para camuflarse entre las distintas ambientaciones de la ópera: un bosque o un campo de internamiento. La oscuridad ayuda a destacar el contorno de madera clara y concentrar la atención sobre la figura de la casa, la transparencia permitirá alimentar de imágenes el fondo con proyecciones,

11 Es el escondite de Martin, el padre de Zara, un habitáculo pequeño pero decisivo en la historia porque a través de él, se toma conciencia de quien es en realidad la anciana propietaria de la casa.

12 Moore, Allen y Lyndon, 1999:66.

utillaje y fotografías para crear distintas atmósferas. Despojada de mobiliario, es sumamente versátil y puede pasar desapercibida fácilmente, dada la escasez de material del volumen, pero sobre todo transmite una sensación de ineficacia como hogar protector. Toda la historia de *Purga*¹³ se ha tejido en torno a esa casa presente en escena constantemente, un refugio ante las adversidades que, a pesar de todo, superan a las protagonistas. Para ellas no hay escapatoria, están indefensas ante los acontecimientos, y para transmitir esa impresión, deslizada en el texto, el hogar debe percibirse frágil, inconsistente; la decisión de materializar tan solo el contorno ayuda a sugerir ese efecto.

La volumetría está desposeída de todo detalle costumbrista o local para alejar la ambientación del marco histórico de una época concreta. La elección de un símbolo genérico, como una casa diáfana, abstracta, sin raíces regionales, ayuda a enfocar la historia hacia temas más universales, como la fragilidad de la naturaleza humana o la violencia hacia las mujeres¹⁴. Una orientación que la puesta en escena subraya de alguna manera [Ikonen, 2018:149]. No solo es una apuesta estética, parte de las características de la periferia se explican en parte por el destino del objeto: su ignición final. Para conseguir ese efecto, sin comprometer una estructura que debe volver a utilizarse, los travesaños, protegidos por un revestimiento ignífugo, esconden una tubería de gas para reproducir una línea de fuego por todo el perímetro. Como colofón, ese hogar consumido por las llamas corre la misma suerte trágica de su inquilina. Esta arriesgada implementación pirotécnica resalta la icónica figura en la que se apoya la escenografía y logra enmudecer al público durante un minuto antes de estallar en aplausos¹⁵.

13 La historia de *Purga* comienza con la aparición fortuita en la vieja casa familiar de la sobrina de una mujer estonia, que tuvo que sacrificar a su propia familia, durante el período de invasión estalinista y que vive atemorizada con su vuelta cuando el país reclama la independencia. Los recuerdos y la vergüenza de sus actos se desvelan con el encuentro, poniendo de manifiesto las trágicas vidas de ambas, finalmente reconciliadas. Aun así, el drama concluye cuando la vieja inquilina prende fuego a la casa en la que ha vivido.

14 Oksanen publicó inicialmente *Purga* como una obra de teatro, lugar que ella consideró más apropiado para tratar la vergüenza relacionada con la violencia sexual y la trata de mujeres [Ikonen, 2018:57].

15 Arto Tossavainen, tramoyista de la Opera Nacional de Helsinki es el responsable de este efecto final para el que fue necesario una longitud de 45 metros de llamas silueteando toda la casa con fuego, al que se unen las velas traídas en el final por los

LA CAZA

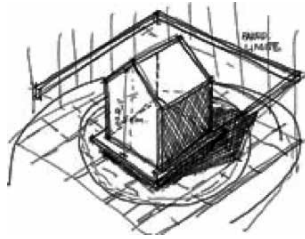


Fig. 7. Cartel de la obra *The Hunt*. Fig. 8. Boceto descriptivo de la escenografía (dibujo de la autora). Fig. 9. Instantánea de la representación, fragmento.

Act Two SCENE TWO Eight naked men- the men of the Lodge. Soaking wet. Approaching the jetty of a river. Freezing cold air. They sing. It gets faster and faster. Men on eight men they go swimming in the wáter. Oh so cold. [The Hunt, 2019, David Farr]

La obra está producida por el Almeida Theatre de Londres, estrenada en 2019 y dirigida por Rupert Goold. Es la adaptación teatral de la exitosa cinta danesa *Jagten*, de 2012, dirigida por Thomas Vinterberg, autor junto con Tobias Lindholm del guion. La versión teatral a cargo de David Farr reestructura levemente la historia de Lucas, un profesor tranquilo y amable, en una comunidad pequeña y aislada, cuya vida se trastoca cuando es acusado, por la hija pequeña de su mejor amigo, de abusar de ella. La noticia sumerge a la población en el estupor y la desconfianza hacia el protagonista que tendrá que luchar por salvar su dignidad, comprometida injustamente por una falsa acusación de la que los espectadores son conscientes desde el primer momento. El espíritu de *El Crisol*, de 1952, planea sobre este drama. Al igual que John Proctor, el protagonista de Henry Miller, Lucas afronta impotente la complejidad de lo sucedido, defendiendo una verdad que pondrá en riesgo su propia vida. Asistimos al rechazo violento de los vecinos, previamente camaradas, ante la sospecha de un comportamiento inadecuado, convirtiendo al profesor en la presa de una sociedad de cazadores.

La puesta en escena debe superar un hándicap importante como es la ambientación de los paisajes donde discurre la historia de la película.

componentes del coro, una manera de rendir un homenaje a “las víctimas inocentes del pueblo estonio pero también de todas las demás guerras” [Ikonen, 2018:151].

Para olvidar el entorno natural donde Vinterberg envolvió la historia, se traslada el foco dramático hacia el enfrentamiento entre los personajes. El suspense estriba en lo que se dice y lo que se calla, sumergiéndonos en situaciones incómodas a cada momento, que hablan de la falibilidad humana, los prejuicios y los instintos primarios, incrustados en el devenir del relato¹⁶.

La estética escandinava descansa en el decorado, sumamente minimalista. La atmósfera del idílico entorno se consigue con la presencia en escena de una pequeña estructura similar a un cobertizo, que sirve a la vez de escuela, interior doméstico, iglesia o pabellón de caza. Una pequeña cabaña hecha de vidrio, unas veces opaca y otras, transparente. Es un volumen de planta cuadrada, con apenas cuatro metros cuadrados de superficie, y aproximadamente 2,5 metros de altura en su punto más elevado (figura 8). Los planos de cristal de este pequeño invernadero, están sujetos a unas delgadas tablas de madera perfilando el contorno. Son visibles cuando el interior se hace transparente al iluminarse desde dentro, o prácticamente desaparecen si la luz se apaga; en este caso acaban fundidos como aristas en el extremo de cada una de las caras de un volumen opaco. La caseta descansa sobre una plataforma cuadrada de madera ligeramente elevada del suelo. Es una extensión en vuelo del piso de la edificación que sirve de banco de apoyo, la sombra de esta superficie hace levitar la figura, configurándose como el elemento predominante de la escenografía. Situada en el centro del escenario podemos percibirla en distintas perspectivas gracias al giro producido por un disco rotatorio instalado en el suelo, que también permite a los que se apoyan en él rodear la casa mientras ésta permanece fija¹⁷.

Todo el dispositivo está incluido en un tapiz de madera que determina los límites del espacio escénico [Grochala, 2021:108]. Es una especie de alfombra de formato cuadrado y tonos ocres con un estam-

16 En <https://www.the-platform.org.uk/2019/07/09/the-hunt-a-cold-harvest-festival-brought-to-stage> (consultado el 26 de abril de 2021).

17 La casa también puede permanecer fija en su lugar, mientras el mecanismo gira a su alrededor, permitiendo rodearla, caminando o corriendo en su entorno, expandiendo así la sensación de distancia recorrida. En <https://vocaleyes.co.uk/events/the-hunt> (consultado el 26 de abril de 2021).

pado de líneas discontinuas blancas¹⁸. El borde está rematado por una cenefa externa, de color más claro, con una réplica lumínica en la parte superior, una especie de lámpara de diseño minimalista, muy distante del aparataje técnico de luminotecnia habitual en el teatro. A él se suma una estrecha línea de luz, a la altura de un metro, que discurre continua sobre la pared de ladrillo visto del fondo de la caja escénica, haciendo las veces de línea del horizonte. Todo el artificio de luces es obra de Neil Austin, Evie Gurney está a cargo del vestuario mientras y para la arquitectura escénica se ha contado con Es Devlin, quien alterna el diseño de escenarios teatrales con la creación de sets para la industria musical en distintos formatos.

La escenografía británica ya había utilizado el formato de la casa como telón de fondo para la actuación de la cantante estadounidense Katy Perry en los premios Grammy de 2017. Para ese evento, la escenificación mostraba una edificación cercada por una valla de madera que va creciendo en el transcurso de la actuación¹⁹. La silueta la casa es muy parecida al volumen utilizado para la versión teatral de *La Caza*, una geometría sencilla de aristas vivas y planos lisos cuya domesticidad descansa únicamente en el contorno, formado por los hastiales y la cubierta. Una mezcla de casa de Wendy²⁰ versionada por la estética IKEA acabaron por perfilar el aparataje teatral para recrear el clima nórdico sugerido en el guion de la obra [Grochala, 2021:107].

El conjunto escenográfico permanece a la vista en cada una de las escenas, añadiéndose pocos accesorios móviles como suplemento. Las dimensiones de la edificación permiten rodearla por completo, recreando así exteriores, pero también es capaz de albergar casi a la totalidad de los intérpretes para las escenas de interior; incluso cuando esto no es posible, jugar con la transparencia para reunir a la comunidad

18 Las líneas en el suelo sirven para apoyar ciertos diálogos de la niña cuando juega a no pisarlas, un parlamento que aparece tanto en la película como en la obra de teatro.

19 La performance transformaba la valla en un muro frontera como crítica a los planes de Trump, en <https://www.dezeen.com/2017/02/13/es-devlin-stage-set-design-katy-perry-grammy-awards-picket-fence-divisive-wall> (consultado el 26 de abril de 2021).

20 Denominación anglosajona para describir la casa de juegos de los niños, normalmente construida en el jardín, tomada de la casita que Peter Pan construye para Wendy en la obra teatral de J.M. Barrie, Peter y Wendy.

entre exterior e interior, simulando una agrupación mayor [Grochala, 2021:110].

En cualquier caso, la formalización del objeto, su disposición y tamaño respecto del escenario, propician una multiplicidad de significados para el habitáculo, haciendo de la escenografía el gran golpe de efecto de este montaje. Al comienzo del primer acto se nos sitúa en un ambiente escolar, la silueta de la casa, tan simple como un juguete grande, puede entenderse bien como exterior e interior a la vez. Es claro que es una escuela infantil desde donde arranca la historia, con la directora presentándonos al protagonista²¹, tras un objeto sólido, gracias a la luz cálida que baña el escenario. Las fachadas de cristal, sin la luz interior, tienen un aspecto lechoso, opaco, de tonos ocres, empastados con los bordes de la madera y el color del suelo. Es la imagen de la casa de cuento, sencilla, limpia, un perfil genérico para sugerir el entorno rural nórdico. Asociamos el volumen al juego, a la inocencia, desde donde llegará la acusación inesperada, como venganza quizás a una falta de atención, dolorosamente provocadora. El conflicto está servido, todo a partir de ahora será incómodo, en contraste con la imagen de ensueño.

Lejos de la figura infantil, la silueta adquiere otros significados más allá de la forma estereotipada. En las escenas nocturnas, la ausencia de luz interior permite apreciar los lienzos de cristal como opacos, transformando el hogar en un volumen inhóspito, delante de él los personajes se sienten expulsados, expuestos a la intemperie. Sin embargo, el recinto tiene la capacidad de alojar a pocas personas cómodamente para hacer las veces de aula, de casa, de cabaña de caza o de sauna. Con capacidad suficiente para permitir ciertos movimientos y acoger algunas de las escenas de interior, visibles para el espectador gracias a la transparencia de las paredes de cristal. Esto es así gracias a las líneas de luz alojadas en el canto interior de los listones de madera, todo el perímetro cobra una nueva presencia, es el dibujo de una casita con todas sus aristas marcadas, a veces duplicadas por el reflejo sobre el

21 La obra comienza con la directora del jardín de infancia local Hilde (interpretada por Michele Austin), hablando directamente a la audiencia para presentar al protagonista Lucas (Tobias Menzies) y estableciendo el momento justo después de la cosecha. En <https://www.the-platform.org.uk/2019/07/09/the-hunt-a-cold-harvest-festival-brought-to-stage/> (consultado el 26 de abril de 2021).

vidrio. Dentro de ella tendrán lugar la confesión de la niña, la asamblea del claustro, la discusión familiar de los padres, la reunión tribal de los hombres, son ámbitos que apenas necesitan mobiliario ya que el ambiente está indicado esquemáticamente por el contorno envolvente. Pasamos de una situación a otra sin más que alterar los personajes. Son ellos los que dan la pauta para interpretar las distintas situaciones, como cuando asistimos a la celebración dominical; el párroco con su vestimenta es el indicador de la ceremonia, aunque él permanezca en el exterior. El vidrio no es una barrera entre feligreses y clérigo, siempre en contacto visual gracias a la transparencia del mismo, y sin embargo las limitaciones de espacio acentúan el conflicto cuando Lucas y su hijo intentan ingresar en ese recinto abarrotado²² y para ello el angosto dispositivo es sumamente eficaz (figura 7). Otras veces ese rechazo se escenificará de forma sutil, cuando el protagonista pueda ver, como el resto de los espectadores, escenas de interior de las que él está excluido, el gabinete-hogar es entonces un disparador necesario para transmitir estas impresiones, gracias a la transparencia del vidrio, se nos hace más palpable el problema entre vecinos, entre camaradas que antes hemos visto agrupados bajo ese refugio.

La casa es sumamente versátil en las situaciones más diversas, incluso como un personaje más, protagonizando imágenes oníricas que no tienen una relación explícita con el texto. Sin duda una de las opciones más sugerente es aquella en las que el recinto está lleno de neblina. Bajo esa circunstancia cualquier habitante se percibe en sombra, como una silueta imprecisa, aparece o se diluye cuando se distancia o acerca a las paredes, como el efecto producido en la instalación *Blind Light*²³ del artista británico Antony Gormley en el que está inspirada [Gro-

22 Es la escena 5 del 2º acto. En teoría, debería haber trece actores dentro de la iglesia. Sin embargo, las dimensiones limitadas de la casa obligan a una interpretación menos literal del espacio. Los actores se aprietan en cuatro filas de bancos en el interior y el pastor se coloca en el borde del escenario, de espaldas a la congregación. Cuando Lucas y su hijo Marcus ingresan en la iglesia, se ven obligados a subirse a los bancos y atravesar la apretada congregación en el interior [Grochala, 2021: 110].

23 Instalación artística *Luz Ciega*, de 2007. Gormley pretende socavar la sensación de seguridad y certeza que supuestamente ofrece la arquitectura como lugar de protección. El espectador es el verdadero sujeto de la obra al experimentar la sensación de infinitud y exterioridad cuando se adentra en un interior de paredes nebulosas. En <https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/241> (consultado el 26 de abril de 2021).

chala, 2021, 108]. La habilidad del artilugio trastoca la atmósfera de la obra en ciertos momentos creando una sensación de inestabilidad, de significado oculto. Lo que percibimos como borroso es un presentimiento, sugerido más que explícito, como la figura fantasma de una criatura con cabeza de ciervo que aparece en ciertos momentos como una consigna del ritual de la caza (figura 9). Integridad y secretismo, comunidad y aislamiento, pureza y pecado, conviven bajo ese volumen etéreo descrito tan solo por sus aristas exteriores.

El Invernadero representa tanto un lugar seguro como una fuente de amenaza, permitiendo a la representación, desarrollarse alrededor y dentro de él. Toda la tensión del thriller es filtrada por el símbolo en escena adquiriendo un protagonismo inesperado. Ese pabellón de caza transparente, donde los hombres cantan en grupo durante los cambios de escena, ayuda a preservar una sensación de peligro tácita pero clara. Sobre esa imagen idílica se proyectan los miedos y los monstruos que llevamos dentro, unas veces de forma nítida o más imprecisa, y otras bastará el contenedor para mantener la sensación opresiva de que algo perturbador podría aparecer allí en cualquier momento²⁴. Quizás definitivamente, algo huele a podrido en Dinamarca, pues a pesar de un desenlace aparentemente favorable para Lucas, el cierre de la obra desliza un mensaje lo suficientemente ambiguo como para mantener la condición de presa sobre el protagonista²⁵.

CONCLUSIONES

En todas las obras dramáticas descritas una figura domina la escena, una casa fantasma, perfilada únicamente por líneas de sección homogénea, marcando el registro de las aristas que formarían las uniones de los distintos planos de las fachadas, éstas en realidad no existen, o son transparentes, de modo que todo lo que transcurre en escena, ya sea fuera de ese dispositivo o en su interior, está a la vista. Es la expresión de una forma al encuentro con la ingravidez, la huella testimonial de

24 En <http://partially-obstructed-view.blogspot.com/2019/06/theatre-review-hunt.html> (consultado el 26 de abril de 2021).

25 La obra finaliza con el protagonista de caza cuando un disparo- fortuito o tal vez no- le roza la cabeza, sugiriendo que el conflicto entre vecinos parece no haber concluido.

un vacío, o de una realidad invisible, marcada por un sutil trazado, que trata de construir un hogar a punto de hundirse en un naufragio, ser consumido por las llamas, o estallar víctima del conflicto que encierra.

Para construir esa fisonomía se ha utilizado el mismo material, la madera. Con delgados listones se ha dibujado un esqueleto completo, un entramado desnudo en espera de recubrimiento, inexistente o cristalino, tal vez soporte de alguna ventana, gracias a la combinación de algunos elementos. Se ha fabricado un recinto donde los personajes puedan considerarse huéspedes, un habitáculo acogedor que represente su *primer universo*²⁶. Y sin embargo esa estructura frágil, que apenas puede contener el vacío descrito por sus aéreas fronteras, aloja a los inquilinos en una jaula de la que son incapaces de huir ante el inminente fracaso de sus vidas, y sobre todo es del todo inútil como símbolo de refugio, a pesar de mantener aquellos rasgos a los que Christopher Alexander atribuye la condición del abrigo: la forma inclinada del tejado de cubierta, revelada por la silueta de los hastiales [Alexander, 1980: 512].

A través de ese perfil se fabrica la imagen idealizada de un concepto, la metáfora del hogar, y por lo tanto del cuerpo, una genérica silueta, sin atributos constructivos, evocadora de las emociones de la experiencia vital convocadas por la memoria. Desdibujada tras la penumbra de los recuerdos, inútil como escondite de los secretos más íntimos o versátil domicilio personal y comunitario a la vez, la cáscara bajo la que sucede el drama, trasciende el hábitat de los personajes, convertido en un mediador de conflictos. Ese *contorno de la conciencia* [Pallasmaa, 2016: 70], se adapta fácilmente a todas las situaciones solicitadas por el texto, a través de un mismo cuerpo escénico, tan sencillo como eficaz. Bajo esa forma de cabaña elemental, que representa la primera capa de protección buscada por el ser humano, el arquetipo de la casa, recuperado como forma proyectual por los arquitectos de las nuevas generaciones, ha supuesto, también para los escenógrafos del nuevo milenio, un estímulo vigoroso como dispositivo dramático.

26 *Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término* [Bachelard, 1993:28].

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, CHRISTOPHER (1980): *Un lenguaje de patrones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BACHELARD, GASTON (1993): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO MARTÍN, JAVIER (2020): *La forma de la casa como idea de proyecto: recuperación del icono de la casa en la arquitectura contemporánea*, Buenos Aires, Diseño Editorial.
- DENYER, HEATHER JEANNE (2015): “A Fall in France”, *European Stages* volume 6, nº 1, pp.3-13. En <https://europeanstages.org/2016/04/13/a-fall-in-france/>
- DIXON, STEVE (2010): “The philosophy and psychology of the scenographic house in multimedia theatre”, *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 6, 1, pp.7-24.
- GROCHALA, SARAH (2021): *The theatre of Rupert Goold: Radical approaches to adaptation and new writing*, London, New York, Methuen Drama.
- IKONEN, TIINA (2018): *Suomalainen virolainen tarina. Sofi Oksasen Puhdistuksen henkilöhahmojen rakentaminen, ilmentäminen ja tulkinta puvustuksen avulla suomalaisissa näyttämö- ja elokuvasuorituksissa*, (tesis) Facultad de Educación, Universidad de Helsinki.
- JAVIER, FRANCISCO Y ARDISSONE, DIANA, (1986): *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria.
- KOSKI, PIRKKO (2016): “Sofi Oksanen’s Purge around the Baltic Sea”. *European Stages*, volume 1, Martin E. Segal Theatre Center. En <https://europeanstages.org/2014/02/26/sofi-oksannens-purge-around-the-baltic-sea/>
- MADERUELO, JAVIER (1990): *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori España.
- MOORE, CHARLES, ALLEN, GERALD y LYNDON, DONLYN (1999): *La Casa: Forma y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN (2005): *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo xx*, Barcelona, Editorial Reverté.
- PALLASMAA, JUHANI (2016): *Habitar*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, (2014): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PAPPEL, KRISTEL Y SARO, ANNELI (2013): “Jüri Reinvere ooper “Puhastus” kultuuri-, teatri- ja muusikateaduslikus perspektiivis”, *Res Musica*, 5, pp.144–157.
- SPOONER, CLAIRE (2012): “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas cultura-*

les, nº19 Ginebra: Sociedad Suiza de estudios hispánicos , pp.109-138
En <http://www.sagw.ch/fr/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvetico.html>

SPOONER, CLAIRE (2013): *Le Théâtre de Juan Mayorga: De la scène au monde à travers le prisme du langage*, (tesis), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

ZATLIN, PHYLLIS (2011): "Theatre in Madrid and Barcelona : March 2011", *European Stages*, volume 23, nº2, Martin E. Segal Theatre Center, pp.5-12.