

• AMALIA PENTÓN CONCEPCIÓN

La expansión del espacio escénico en Nave Oficio de Isla: ***ASESINATO EN LA MANSIÓN HAVERSHAM***

Criado: Señor

Director: ¿Qué?

Criado: Ahí está el público

Director: Que pase

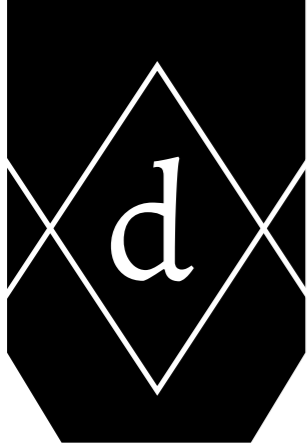
(Federico García Lorca)



El lenguaje escénico encontró en el espacio teatral las condiciones propicias para la articulación y reelaboración de su propia poética. De esta manera, el texto original y su narrativa se trasladan a nuevos espacios creativos y el teatro se nos compone como un lugar lleno de experiencias simultáneas. Durante todo su proceso evolutivo, el concepto de “espacialidad teatral” ha ido paralelamente construyéndose junto a los grandes

instantes de una época y sus contextos, como especie de correlato artístico encargado de evocar el imaginario colectivo de dicha sociedad. Así pues, tenemos un conjunto arquitectónico que va más allá del simple decorado para ofrecernos todo un arsenal de elementos, formas y cuerpos que ayudan a potenciar los sentidos de la obra representada. Del espacio lineal al espacio simbólico, el teatro contemporáneo –consciente de los preceptos que lo restringían– se apropia de las antiguas tendencias escenográficas para ir más allá de la clásica representación. Ahora, de pronto, no solo nos interesa lo que está ocurriendo en la escena, sino también lo que acontece fuera de esta. El espacio escénico se expande más allá de las fronteras habituales y se convierte en un intrincado laberinto que conjuga los dominios reales y los ficticios.

Dentro de todo este anhelante deseo de modernidad y experimentación, se destaca el teatro cubano y su universo dramaturgico. Las diferentes revoluciones escénicas no nos fueron ajenas y la Comunidad Creativa



Nave Oficio de Isla se erige como ejemplo perfecto a la hora de demostrar la expansión y el desencadenamiento ilusorio de la representación. Creado en 2019, el proyecto teatral nace con el objetivo de lograr una convergencia entre las diferentes manifestaciones artísticas y, con ello, potenciar el desarrollo de una experiencia teatral única. Osvaldo Doimeadiós, actor y director de dicha compañía, logra resumir perfectamente la esencia de su comunidad:

Somos un equipo multidisciplinario, lo que hemos denominado una comunidad creativa porque hay artistas del teatro, la danza, el cine y las artes plásticas, y en ese cruce entre dichas disciplinas está el resultado de nuestro trabajo. Como dice nuestro eslogan: este es un sitio donde la memoria, la historia y las artes conviven en el presente.

La Nave presenta bajo su sello creativo obras como *Oficio de Isla* (2019), *El Collar, Luz* (2020) y *La vida es vieja* (2024), las cuales poco a poco se fueron apoderando de la atención de aquellos espectadores que, cada fin de semana, visitaban su sede en el Centro Cultural Almacenes de San José. El interés residía fundamentalmente en la no convencionalidad de sus puestas en

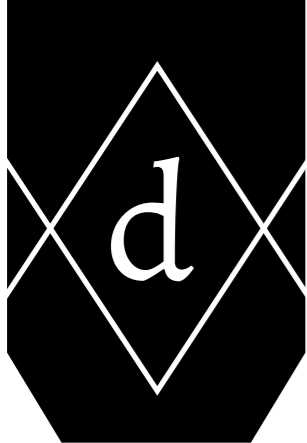
escena, al estilo “teatro de cámara”, donde la intimidad del espacio propiciaba estrechar los vínculos entre los actores y el público, entre lo ficticio y lo real. De todas sus creaciones, llama la atención una pieza en particular estrenada durante la primavera de 2023, una obra que automáticamente se convirtió en un éxito rotundo debido al nivel de distanciamiento que establecía con los rutinarios conceptos del teatro clásico: *Asesinato en la mansión Haversham* (2023). *La opera prima* de Ledier Alonso (su director) logra convertirse en la mismísima exaltación del teatro, y el supuesto “misterio” deviene ante nosotros como herramienta idónea para adentrarnos a esta extraña diégesis.

El argumento es simple: el joven Charles Haversham ha sido asesinado en su propia mansión y sus familiares y amigos, con la ayuda del inspector Carter, intentarán descubrir quién ha sido el causante de tamaño crimen. ¿Pero, en dónde reside, entonces, la peculiaridad de esta función? *Asesinato en la mansión Haversham* se construye a partir de la destrucción de su propia escena, pues, desde los primeros actos performativos, presentamos cómo todo va resultando en un caos escénico:

parlamentos olvidados por un mayordomo, accidentes en el escenario, objetos que se pierden –o que nunca estuvieron–, hasta efectos sonoros a destiempo que poco a poco van tejiendo la trama. El asesinato del joven Haversham y su pequeño universo dramático queda totalmente ridiculizado, como una especie de sátira que se deriva del texto original para dar paso a la fragmentación simbólica. El público, a pesar de encontrarse confundido por dichas interrupciones estéticas, realiza un pacto con aquello que le resulta “extraño” debido al carácter “lúdico” del teatro, definido por Lotman en su texto *La semiosfera*:

El que juega recuerda que no se halla en la realidad, sino en un mundo lúdico-convencional: no caza, sino que hace *como si* cazara; no navega por el mar entre tormentas y aborígenes hostiles, sino que hace *como si* viajara. Pero simultáneamente, experimenta las emociones correspondientes a una autenticidad de las circunstancias imaginadas. (2000, p. 60)

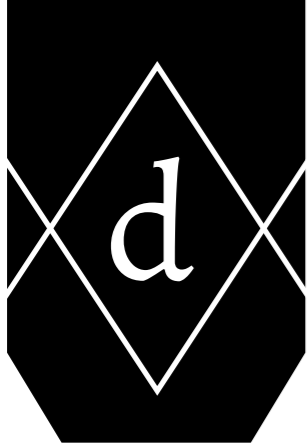
Así pues, entre esta “inverosimilitud convencional”, vamos a adentrarnos al desconcierto y la intriga de una obra que se apoya en el humor como artilugio fundamental para la fomentación de este nuevo discurso. ¿Cuál nuevo discurso? Pues aquella segunda dramatización que juega con el argumento de la pieza macro. “Cualquier deslizamiento hacia la seriedad de un solo plano –donde desaparece el “como si”–,



destruye el juego” (Lotman, 2000, p. 60). Sabiendo esto, la perspectiva que teníamos sobre dicho caos se transforma rápidamente. El pequeño grupo de jóvenes actores, inexpertos en cuestiones de su propio oficio, ahora pasa a ser una especie de recurso donde ponen en práctica el desdoblamiento de sus papeles escénicos. Con ello se rompe el diálogo lineal pactado entre actor y personajes, lo cual genera acciones “espontáneas” que van más allá de la cuarta pared. La condición ficticia del crimen es devorada por la nueva obra que paralelamente se va desarrollando, donde cada accidente, error o embrollo da paso a la conformación del *metateatro*, o sea, un teatro dentro del teatro. La ilusión teatral expone y somete conscientemente el artificio escé-



nico a sus espectadores y, a partir de ese “juego” meta-teatral, cada acto asistido por la segunda historia se impondrá sobre cualquier otro elemento de la trama principal. Es ahí cuando el tratamiento del espacio se convierte en el primer indicio estructural de aquella metatextualidad burlesca; pues, si analizamos la puesta en escena de *Asesinato en la mansión Haversham*, el “desliz” performativo que aparece primero ante nosotros no es provocado por la actuación de Perkins, o por la enunciación de un parlamento errado, sino por el despojamiento de la principal función de un objeto de la escena: la puerta que divide los límites de aquel espacio no se abre. Se inaugura así el desequilibrio de la pieza y, a medida en que se avanza por la trama, comenzará la expansión de un lugar que nece-



sita ir más allá de lo que tradicionalmente se le ha ofrecido. Si nos dirigimos a la observación general de la arquitectura, podremos percatarnos de que su composición contiene los principales elementos de un edificio “a la italiana” (o de proscenio): forma rectangular del espacio, la escena posicionada al frente y jerárquicamente superior al público, una pared como elemento divisor entre la actuación y lo que ocurre entre bastidores. Se apoyan en lo visualmente conocido para presentarse a un público desconocedor de sus verdaderas intenciones. Además, son congruentes con el primer nivel diegético de la historia que defienden: al ser una “compañía” teatral pobre no tienen la posibilidad de armar una escenografía con artefactos ostentosos, por lo que se basan en elementales objetos para establecer sus límites espaciales. No obstante, algo falta: la muy conocida cortina roja.

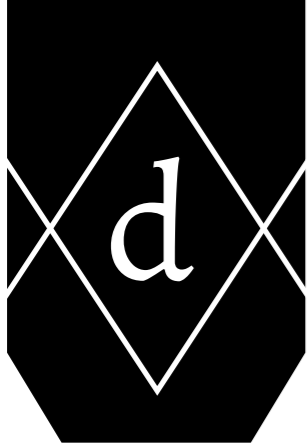
La instalación creada para materializar *Asesinato en la mansión Haversham* prescinde de uno de los objetos más importantes en la delimitación estructural del espacio teatral. La cortina roja tiene la histórica función de separar lo visible (la ilusión dramática, la representación, la historia ficticia) de lo no visible. Todo aquello que se encuentre ubicado tras las cortinas estará visualmente restringido para el público, pues constituye el plano de la no convencionalidad, un plano dedicado a “esconder” la reali-

dad y sus cambios. De esta manera, el telón en nuestra obra se transforma en símbolo de una poética escénica: al ser desligado de su función principal, la ausencia de dicho objeto deviene portador de conceptos y, por ende, le es introducida una nueva funcionalidad. ¿Cuál? La develación del mundo escenográfico y sus estructuras. La maquinaria encargada de crearnos toda esta ilusión teatral será trasladada al plano visible y el público será testigo, no solo de la trama representada, sino también del aparato escenográfico que lo representa. La función todavía no ha empezado y ya *Asesinato en la mansión Haversham*, a través de los objetos y el espacio, se apropia del teatro para interrogarse sobre sus propias unidades. A partir de ahí se desequilibra cualquier límite preconcebido históricamente y la cortina roja no será el único elemento que sufra de ello.

Durante el disfrute de la obra, resulta imposible no percatarse de lo que está sucediendo tras bambalinas. El canónico edificio a la italiana está construido en su versión más pequeña, más compacta, más simple; por lo que las paredes que delimitan el escenario no alcanzan a cubrir completamente el área. Ello provoca que

inevitablemente el público vea y, a veces, escuche cualquier acontecimiento que suceda detrás del tablado: una Florencia cambiándose de ropa, el detective recuperándose de algún golpe recibido en escena, nuestro querido mayordomo siendo ayudado a recordar el guion, Cecil intercambiando miradas y gestos con los actores y el público. Todo es actuado; acciones que en una primera instancia parecerían deslices o cómicas casualidades producto de sus bajos recursos, son realmente parte del intrincado juego metateatral que, desde un inicio, se nos está construyendo a través del espacio. Ya habíamos presenciado cómo la realidad se iba apropiando de los terrenos inestables de la representación dramática mediante la revelación del artefacto artístico, pero ahora nos encontramos con una actuación que se expande hacia las zonas vetadas para el público. La ficción rige en el plano de las bambalinas, se rompe la univocidad del personaje y nosotros, los espectadores, quedamos confundidos ante tanto desconcierto, pues no sabemos a ciencia cierta qué es actuado y qué no. Factores que le agregan comicidad a la trama mientras el espacio de la “vida” y el espacio de la “obra” oscilan indistintamente.

Cuanto más nos acerquemos al final más evidente serán los recursos metadramáticos utilizados por esta comunidad. Poco a poco la escena va a ir deshaciéndose de los principales elementos que la componen: las cortinas de las ventanas desaparecen, la puerta se desprende de su lugar, los



cuadros se caen abruptamente, los personajes se desmayan frente al público, las paredes se desploman en el suelo una por una. La metamorfosis abrupta y total de lo absurdo provoca todo este desnudo escénico hasta llegar a la llana exposición del esqueleto básico teatral. Nada queda allá arriba, la débil demarcación entre realidad y ficción desaparece completamente para posicionar a ambos planos en un mismo nivel, el nivel de la vida misma. Eso sí, la obra, cueste lo que cueste, tiene que llegar a su fin, por lo que ambos textos dramáticos se conjugan –desastrosamente bien- para resolver el conflicto inicial.

El estatuto contradictorio que tiene el espacio en *Asesinato en la mansión Haversham* y la ruptura de su experiencia artificial están ligados de manera inevitable a la presencia activa del público, aquel espectador ansioso por saber quién asesinó al joven Charles realmente. Estamos ante un teatro que defiende la inclusión de su público en el simulacro escénico de cada obra. Solo hace falta enfocar nuestra atención en la peculiar costumbre de organizar y ubicar sus asientos: cualquiera que se acomode y disfrute de la función será capaz de observar todo lo que esté ocurriendo tanto dentro como fuera de la escena. Nada es casual, todo está conscientemente planificado. El dominio contemplativo del público, otro de los espacios importantes del mundo teatral, va a expan-

dirse hacia las zonas donde está ocurriendo la crítica, el desenvolvimiento de la trampa artística, el disparate escénico y la confusión entre actores. El metateatro convierte al espectador en cómplice directo de sus intenciones; se destruye así la distancia entre el tablón y los butacones, se elimina ese estatus privilegiado característico de un auditorio conocedor de todo lo que acontece en la obra. No solo eso, también es invadido por la presencia paródica de los actores mediante comentarios, intercambios de miradas, desaciertos y torpezas que al final afectan al espectador. ¿Cuántas veces el detective, director además de su pieza teatral, intentó desesperadamente apaciguar nuestras risas? Quedamos “teatralizados”, terminamos formando parte de la comedia, privados de los límites tradicionales pero, a la vez, dotados de nuevas perspectivas. Espacio del personaje, espacio del actor y espacio del público se entremezclan y se expanden, ya no solamente como recursos visibles de la amalgama escénica, sino, además, como detonantes reflexivos que nos demuestran cuán endeble pueden llegar a ser los límites preconcebidos dentro del mundillo teatral.



Amalia Pentón Concepción, licenciada en la carrera de Letras y actual profesora de Apreciación Literaria de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Bibliografía

- HERRERA, Aylín (2022): “Nave Oficio de Isla, espacio de creación infinita”, CubaSi, en <https://cubasi.cu/es/notivia/nave-oficio-de- isla-espacio-de-creación-infinita-fotod>
- LOTMAN, Iuri (2000): *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Ediciones Cátedra, Madrid.