

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Diseño escenográfico y cultura árabe:
decorado, vestuario e iluminación en las artes escénicas de Kuwait desde 1960

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

MAITHAM MAHA AL MUWAIL

Director

Manuel Álvarez Junco

Madrid, 2015

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid



**Diseño escenográfico y cultura árabe:
decorado, vestuario e iluminación en las artes
escénicas de Kuwait desde 1960.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

presentada por

MAITHAM MAHA AL MUWAIL

Madrid 2015

Director: Dr. Manuel Álvarez Junco

ÍNDICE

Introducción general	14
Motivación	14
Hipótesis	22
Metodología	24

CAPÍTULO 1

LA ESCENOGRAFÍA EN GENERAL Y LAS PECULIARIDADES EN EL MUNDO ÁRABE.

LA ESCENA. FORMAS Y ELEMENTOS VISUALES

Los valores formales en el espacio escénico..... 27

1. Forma y Espacio. Línea, plano y volumen.
2. Forma y Luz. El color y la iluminación.
3. Forma y Tiempo. El ritmo.

Valores de los espacios escénicos árabes.

1.- Personas y conceptos para la escena teatral..... 40

- *El autor.* La dramaturgia.
- *Los personajes.* Personajes principales. Secundarios. Característicos.
- *Los personajes característicos.* El coro. Los estereotipos.

- **Temáticas para la escena. La trama, el guión, el espectáculo.....45**
- Monólogos y diálogos. El circo. El concierto.
- El argumento. La acción. Conflicto, clímax, desenlace..... **54**
Peculiaridades conceptuales del mundo árabe.

2.-La dirección del espacio escénico

- El director teatral: Interpretación y desarrollo de la obra. La dirección de actores.

3.-Los actores y las actrices 64

- Técnicas actorales. Métodos interpretativos: Stanislavski. Meyerhold. Gordon Craig. Adolphe Appia. El actor para Jacques Copeau y para Grotowski.

4.- La relación con la audiencia73

- El espacio escénico y la relación con el público.
- El establecimiento de la comunicación: emisión y recepción.
- La relación actor-público. Traspasar el proscenio. Las técnicas distanciadoras.

Características propias del mundo árabe. La oralidad

5.-El espacio de la vivencia teatral81

- Espacio convencional y no convencional.
- El espacio escénico en el siglo XX. El teatro a la italiana o de caja escénica. El escenario circular. El escenario de tres lados o escenario central.
- Los nuevos espacios de actuación. Lugares habilitados como espacios escénicos. El teatro de calle. Entornos de espacio múltiples o teatros multifoco. El espacio teatral multiusos.

Características propias del mundo árabe.

6.-Escenografía y tecnología 90

- Los decorados teatrales y su relación con los elementos de la representación. Los objetivos dramáticos del decorado.
- 1. La función estética y la función práctica.
- 2. La creación de un ambiente adecuado para los actores dentro de la representación.
- 3. Fijar el concepto de la representación. Simbolismo, realismo y fantasía.

El diseño de la escenografía: Fase de decorados y fase de realización.

- Fase de reunión y debate con el director: el concepto general. Herramientas y elementos artísticos propios de la escenografía.
- Producción y construcción de los decorados. La tecnología de los decorados teatrales.
- El escenario, el decorado: efectos escénicos. Movimientos.

Características propias de la escenografía árabe.

7.-La iluminación teatral.97

- Objetivos de la iluminación. A. Facilitar la comunicación. B. Forma, estructura y énfasis. C. Estado y el método.
- El tiempo y el lugar. El ritmo de la luz.

Características generales de la iluminación.99

- Potencia, brillo e intensidad de la luz. El color y el movimiento. Dirección y el ángulo de la luz. Proceso de diseño de la iluminación.
- Las tecnologías modernas en iluminación teatral. Dispositivos de iluminación.

Características propias del mundo árabe.

8.- Vestuario y maquillaje106

- Objetivos del diseño de vestuario. 1. Contribuir a establecer el concepto de la representación. 2. Definir el tiempo y el lugar de la acción. 3. Definir simbolismo del personaje. 4. Cubrir las necesidades de los actores.

Proceso de diseño del vestuario.

- Referencias para el diseñador del vestuario. Línea, color, tejidos.
- El vestuario electrónico.
- Los complementos del vestuario.

Características propias del vestuario árabe.

9.- El sonido.....111

- Objetivos y clases de efectos sonoros. Micrófonos y altavoces.
El sonido en el espacio escénico. 1. Toma de decisiones con el director de la obra. 2. Preparación de efectos y presentación final.

Características propias del mundo árabe.

CONCLUSIONES RELATIVAS A LA ESCENOGRAFÍA EN MUNDO ÁRABE..... 121

CAPÍTULO 2

HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA. INFLUENCIA DE LA CULTURA CLÁSICA OCCIDENTAL EN EL TEATRO ÁRABE.

Historia de la escenografía 123

Tipologías históricas de los espacios escenográficos.

Concepto de la escenografía árabe

Concepto de la escenografía occidental.

Los espacios escénicos en la Grecia clásica..... 135

- El como y la comedia. El escenario en Grecia. La maquinaria teatral griega. Vestuario y máscaras.

Los espacios escénicos en la Roma clásica 144

- Los espectáculos romanos: juegos, festivales y teatro.
- Los lugares de actuación. El espacio teatral formal.
- El vestuario.

Los espacios escénicos en la Edad Media europea 150

- El teatro en la Edad Media. La calle, la plaza y el palacio.
- Las representaciones en el interior de las iglesias. Los autos sacramentales.
- El método y el espacio de la representación.
- El teatro no religioso. La carreta escenario
- El vestuario.

La cultura árabe de Al-Andalus y su influencia en Europa 159

Las aportaciones de los árabes a la cultura universal. El descubrimiento de los clásicos griegos y orientales.

Los espacios escénicos del Renacimiento en Italia y de la época isabelina en Inglaterra. 161

- La escenografía isabelina británica
- El lugar de la representación
- El vestuario
- **El teatro en Italia del siglo XV al XVII 168**
- Los intermedios y el ballet. La ópera. La *commedia dell'arte*.
- La perspectiva en la escenografía. El teatro Olímpico. El Teatro Farnese.
- La iluminación.
- El vestuario renacentista.

Los nuevos espacios escénicos franceses en los siglos XVII y XVIII ..182

- Teatro Hôtel de Bourgogne. Théâtre du Marais. Théâtre du Petit-Bourbon. Théâtre du Palais o Sala de las Máquinas.
- El decorado francés del siglo XVII.
- La iluminación.
- El vestuario.

Las revoluciones artísticas y literarias en los siglos XVIII y XIX..... 190

- Los teatros de la Ilustración. El Romanticismo.
- Los teatros de los siglos XVIII y XIX.
- El Realismo y el Naturalismo y su influencia en la escenografía.
- El Simbolismo y el Expresionismo

Conclusiones de la escenografía a través de la historia 203

CAPÍTULO 3

LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL EN EL MUNDO ÁRABE

EL CONCEPTO DE ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO ÁRABE ANTIGUO.

Introducción a un mundo tradicionalmente nómada..... **205**

Los orígenes del teatro árabe popular.

La literatura y el teatro árabe.

La tradición cultural árabe y la representación.

El espectáculo del narrador árabe. Lo visual en lo oral.

Formas tradicionales de narración y representación. **215**

Figuras del acervo cultural árabe.....216

- *Al Rawi* o narradores
- *Al Kassas* o cuentacuentos
- *Los poetas de rabel*
- *Al hakawati* o narradores de historias
- *Samâyâ y muqanni‘a*, o teatro de mascarar
- *Al muhabithin*, cómicos y los acróbatas
- *El clásico género de la maqâma*
- *Las sâmir* o veladas nocturnas
- *El Teatro de alfombra*
- *El karagöz* o Teatro de Sombras
- *Las marionetas karagöz y aragöz*

El teatro árabe de estilo europeo..... 232

Mārūn al-Naqqāš. Ya ‘qūb Şannū’. Abū Jalīl al-Qabbānī

El teatro árabe del siglo XX.....238

El nacimiento del teatro de autor.

El interés del estado por el teatro.

La consideración de la escenografía en el mundo árabe hasta el siglo XX.

La aparición de la escenografía en el teatro árabe245

La escenografía en el teatro árabe.

La dirección en el teatro árabe. Puesta en escena y visualización de la obra.

La actualidad del teatro árabe. Necesidad de modernización de sus espacios.

La realidad del teatro árabe actual. Carencias conceptuales de la escenografía.

La iluminación en el mundo árabe 258

La iluminación y su necesidad de actualización en el mundo árabe.

El vestuario en el mundo árabe261

La vestimenta árabe popular en la actualidad. En el Magreb y en el Golfo Pérsico.

El sonido en el mundo árabe 270

La actualidad del teatro árabe

Occidentalización y arabización de la escenografía.

Conclusiones sobre el teatro y la escenografía en el mundo árabe.

CAPÍTULO 4

EL DISEÑO ESCENOGRÁFICO EN KUWAIT 276

Breve introducción a Kuwait. *La cultura teatral y escenográfica de Kuwait*

El surgimiento del teatro en Kuwait

- *Primeras representaciones teatrales en Kuwait*
- *Reconocimiento oficial del teatro*

Los padres fundadores del teatro kuwaití 283

- *1. Ḥamd al-Rayīb (1924-1998), el pionero.*
- *2. Muḥammad al-Našmī (1927-1964) y el teatro de la improvisación*
- *3. Zakī Ṭulaymāt, el fundador del teatro académico*
- *Fundación de las compañías teatrales de Kuwait. Compañía de Teatro del Golfo Pérsico. Compañía de Teatro kuwaití.*
- *El Consejo Nacional para la Cultura, las Artes y Literatura de Kuwait.*

Resumen de la historia del teatro en Kuwait. 305

El concepto escenográfico en el teatro kuwaití307

- Las salas teatrales en Kuwait.
- Salas específicas de teatro. Teatro Kevan. Teatro Al-Šāmiyya. Teatro Al Dasmah. Teatro de Instituciones Especiales. Teatro del Palacio de Congresos.
- Salas de teatro alternativo. Obras de teatro alternativo.

La escenografía en Kuwait según el tipo de teatro..... 320

El teatro comercial en Kuwait y su concepto de escenografía 321

Una obra paradigmática.

El vestuario en el teatro comercial

1. *El vestuario de la fase inicial del teatro en Kuwait*
2. *El vestuario en la fase del teatro de improvisación*
3. *El vestuario a comienzos de la fase de teatro profesional*
4. *El vestuario en el teatro kuwaití de los últimas décadas*

La iluminación en el teatro comercial. Sonido y música en el teatro comercial

Resumen sobre vestuario e iluminación.

El teatro académico en Kuwait y su concepto de escenografía 342

El decorado, el vestuario, la iluminación y el sonido y la música en el teatro académico

La escenografía de una obra de teatro académico: Man min-hum huwa

Resumen

El teatro infantil en Kuwait y su concepto de escenografía 350

1.- La escenografía del teatro infantil en Kuwait

Escenografía de una obra de teatro infantil: Mišbāh Zayn

2.- Vestuario en el teatro infantil. Vestuario de *Zayn wa-l-waḥṣ*. Vestuario de *Madīnat al-zunūy*

3.- La iluminación en el teatro infantil. *Madīnat al-baṭārīq*

Sonido y música en el teatro infantil en Kuwait **361**

Resumen del teatro infantil

Reflexión sobre la escenografía moderna en el teatro kuwaití 364

CONCLUSIONES GENERALES371

Referencias y bibliografía 378

ANEXO 1. Reflexión teórica sobre el “Teatro vivo”del Dr. Ḥusayn al-Muslim..... **396**

ANEXO 2. Diversos sistemas para la representación gráfica de decorados, vestuario e iluminación..... **426**

ANEXO 3. Entrevistas a gestores y figuras relevantes de la escenografía de Kuwait.Dr. Nabīl al-Ḥalūyī. Muḥammad al-Manṣūr. Dr. Ḥusayn al-Muslim. Sa’d al-Faraḡ. Dr. ‘Alī al-Kahīdī. Dr. ‘Anbar Walīd. Dr. Ḥasan al-Mahnā **458**

ABSTRACT. Resumen en inglés 483

MAITHAM MAHA AL MUWAIL

**Diseño escenográfico y cultura árabe:
decorado, vestuario e iluminación en las artes
escénicas de Kuwait desde 1960.**

INTRODUCCIÓN

Motivación para este estudio

Desde que tengo memoria ha sido una constante en mi vida la pasión por los espectáculos públicos visuales. El recuerdo de algunas actuaciones a las que pude asistir desde niño me ha acompañado siempre y ha provocado en mí un especial deseo por estudiar sus secretos y por participar en sus creaciones.

Esa atracción por la magia de la imagen en escena la sentí en principio como espectador. El percibir y disfrutar el efecto del teatro entre la audiencia, el vivir la sensación de ser transportado a otros mundos, el compartir las vivencias de los que son capaces de producir determinadas ilusiones y soñar las realidades de los demás, siempre me ha fascinado. Según fui creciendo y a partir de esas maravillosas experiencias, surgió mi interés por desvelar los ingenios de su creación artística y por conocer el papel fundamental que aporta dentro de cada espectáculo su realización visual. Bien fuera una función de teatro con la excitación de ser un evento en vivo y directo, con los avatares propios de cada representación, o bien como la asistencia a una realización de cine con su complejidad de medios y la idea de participar en algo que quedase configurado así para siempre.

Las vivencias infantiles, las emociones y sorpresas, el brillo de las luces, los ambientes misteriosos a la vez que mágicos, las fantasías hechas realidad, los sueños que se podían materializar, todo un mundo mágico al que desde mi temprana infancia he realizado un apasionado seguimiento tanto en mi propio país, Kuwait, como en los viajes que he hecho al extranjero.

Siendo adolescente tuve la oportunidad de participar en el Instituto Superior de Arte Dramático. Esa experiencia, que fue en un principio muy limitada por cuanto mi papel era pequeño, resultó determinante por cuanto me produjo la impresión de ser parte de una aventura capaz de producir magia y transmitirla a los demás. En definitiva, la emoción de haber pasado la frontera de ser espectador receptivo a convertirme en creador activo, capaz de transmitir mis sentimientos e ideas a los demás.

Desde 1994, bastante antes de empezar los estudios académicos en el año 2000, participé en actuaciones de grupos de teatro aficionados, lo que fue para mí una experiencia muy enriquecedora y me permitió dar los primeros pasos en este mundo mágico. Hacíamos unos papeles muy elementales y sencillos, además de ayudar a pintar o montar los escenarios o colaborar a seleccionar la música ambiental.

Lo interesante es que ahí descubrí mi interés por la escenografía, el arte de visualizar las imágenes de la obra, de realizarlas y de ofrecerlas al público. Analizar, estudiar, realizar y montar los decorados, las iluminaciones, el atrezzo y el vestuario era un trabajo duro pero apasionante por los resultados que proporcionaban: la posibilidad de fascinar a la audiencia. Aparte de ese efecto magnético a lograr con los espectadores, el propio trabajo de equipo en sí, la colaboración con la dirección, los actores y los tramoyistas, era absolutamente desafiante y positivo. Todo ello transformaba a las personas que trabajaban en las producciones en autores de esas experiencias que hacían vivir el mundo imaginado de cada obra a través de la ilusión visual. Estas oportunidades en mi propio país fueron claves para que se afanzara lo que para mí era en principio una pasión real más que una posible futura profesión: la escenografía.

A partir de estas primeras aventuras en la escena, me interesó profundizar académicamente en los recursos y posibilidades de esta profesión. Su historia, sus distintos aspectos, su situación actual en el mundo y en particular en mi propio entorno, eran temas de constante reflexión. Todo esto me llevó a trabajar en lo que actualmente es mi puesto actual de profesor en la Escuela Superior de Artes Teatrales en mi país, Kuwait.

La profundización en los secretos de estas producciones me condujo a una gran voluntad por ampliar mis conocimientos de sus creaciones, y decidí, más adelante, que esas experiencias fueran formalizadas. Se me presentó la oportunidad en Madrid, por medio de los estudios de Escenografía que junto a otras asignaturas decidí cursar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Esta formación proporcionó una base teórica y práctica sólida a mis distintas experiencias previas así como posteriormente la idea de profundizar en sus conocimientos a nivel de Doctorado.

A partir de ahí surgió la idea concreta de aprovechar esos estudios para analizar, investigar y ofrecer el tema escenográfico para mi entorno cultural, en las producciones de mi civilización, la árabe, y de mi país, Kuwait. Esta tesis me brinda la oportunidad de formalizar esas inquietudes, de profundizar en conceptos y de conocer cuánto pueden aportar las nuevas técnicas en este campo sobre todo en un país como Kuwait, teniendo en cuenta los recursos culturales de los que dispone.

La elección del tema de esta investigación espero que contribuya a conocer mejor la particular historia escenográfica en el mundo árabe en general y a descubrir la importancia de estos campos artísticos tanto en el pasado como en el presente y de evaluar el grado de desarrollo alcanzado por los países de mi entorno.

Deseo adentrarme en el descubrimiento de la evolución de los aspectos técnicos en esta materia así como las maneras de acoplarse al rápido desarrollo de la sociedad en que se desarrollan estos trabajos, en el conocimiento de sus realizaciones, sus creadores y los nuevos modos aparecidos gracias a los avances electrónicos para su representación gráfica. Hay que poner de relieve también que estas tecnologías, antes impensables para los diseñadores escenográficos de teatro o cine, están hoy al alcance de muchos.

Mi pasión por la escenografía y mi experiencia personal en este campo en Kuwait, me empujan a estudiar y comunicar lo que es en la actualidad de los últimos años la escenografía teatral y cinematográfica del mundo árabe y en

particular la de mi país, Kuwait que conoció a partir de los años cincuenta y setenta un importante desarrollo cultural gracias a los esfuerzos y las aportaciones de numerosas autoridades e instituciones .

Aquí expongo, pues, el resultado de mis investigaciones a través de esta Tesis Doctoral.

Agradecimientos

Me gustaría presentar mis agradecimientos y mi respeto a mi madre Kuwait, mi patria, la que me ha criado y me ha colmado de amor y atención, la que ha velado sobre mi educación durante años hasta este momento en el que presento esta humilde tesis. No es nada extraño, Kuwait es esta madre que siempre ha apoyado y sigue apoyando a sus hijos y los incita a tomar el camino de la ciencia y la cultura.

Presento igualmente mi gratitud a mi segunda patria, el Reino de España, pueblo y gobierno, por su gran hospitalidad, su calurosa acogida a mi persona, y sobre todo por su apertura de corazón y de espíritu.

Quiero expresar mi agradecimiento y mi gratitud también a todos los responsables de la Universidad Complutense y en particular al equipo docente de la Facultad de Bellas Artes. Les reconozco mucho su esfuerzo y su dedicación a sus estudiantes; con una mención particular a mi profesor Don Manuel Álvarez Junco que ha estado a mi lado desde el principio de este trabajo, ha supervisado cada parte de esta investigación; ha sido para mí el padre, el hermano, el amigo y el profesor, guiando todos mis pasos para llevar a cabo esta tesis.

Mi respeto a cada una de las personas que me ofrecieron su ayuda facilitándome la bibliografía, las referencias y las informaciones necesarias para la investigación, a su cabeza el Dr. Adel Raafat, el Dr. Nabil Al Halwaji, Dr. Mhamed Abdaal.

Por supuesto, mis agradecimientos están igualmente dirigidos a los miembros de este estimado tribunal, que han aceptado dedicar parte de su precioso tiempo para leer mi tesis; recibiré encantado sus comentarios y consejos.

No quiero terminar estas palabras sin mencionar a todas las personas que me han ayudado, de cerca o de lejos: mis padres y mis hijos que me ayudaron económica y moralmente, animándome en toda mi andadura científica, profesional y cultural, a todos ellos también van mis agradecimientos.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

En general los espectáculos del mundo árabe presentan una idea de la escenografía muy particular, que poco tiene que ver con la corriente acostumbrada en Occidente. Por un lado, debido a una cultura que en parte deriva del nomadismo, se posee una rica tradición oral lleva a un inmenso bagaje de representaciones populares en las calles, salones y cafés, donde la expresión de la palabra tiene una presencia extraordinaria siendo siempre transportada sobre espectaculares actuaciones donde se realizan visualizaciones de lo que se narra apoyados por una decoración, un vestuario y una iluminación normalmente muy sencillos e ingenuos. Por otro lado, existe una cultura desarrollada principalmente en los últimos doscientos años, en espacios más formales, como los teatros, donde se producen escenografías de estilo mucho más enmarcable dentro de una corriente tradicionalmente occidental.

La enorme influencia europea en la escena árabe que se inició en los siglos XIX derivó en el XX en una producción propia desde la que ha evolucionado en las últimas décadas a la búsqueda de creaciones y metodologías particulares, propias y diferentes, a alternativas sorprendentes, que aportan una gran originalidad en este nuestro mundo, cada vez más globalizado.

La cultura islámica y la representación

El tema de la escenografía en una cultura como la árabe plantea unas particulares características que esta tesis doctoral pretende aclarar desde este primer momento.

Cultura árabe y representación son dos conceptos que para muchos están en contradicción. Hay un muy extendido tópico de que la cultura árabe deja poco o ningún lugar para la figura humana, para su exhibición, lo que llevaría a una posición negativa ante algunas artes como la pintura, el teatro, el cine, los espectáculos visuales en general y, desde luego, ello afectaría al tema de esta investigación, la escenografía. Se achaca esta limitación a la representación humana a la influencia negativa del Islam, opinión que tiene algunas bases, sin duda. Es un hecho en la historiografía sobre teatro, cine y escenografía en general, en Occidente que exista una gran escasez cuando no ausencia de referencias a la cultura árabe (Amine, y Carson, 2012).

De alguna manera se indica explícita o implícitamente que la arribada del Islam es responsable de esa carencia de historia hasta épocas contemporáneas de representaciones. Estas opiniones aducen como explicación el que el profeta Mahoma habría prohibido la representación de imágenes de seres vivos, “Ya que se considera a Alá el único creador de vida”. Por esa razón las artes escénicas no se extendieron y las formas teatrales avanzadas (se intuye que europeas), no pudieron prosperar” (Brockett y Hildy, 200, pp. 69).

Esta extendida idea no sólo proviene del mundo occidental sino también de algunos estudiosos árabes que se sitúan en parecida opinión, explicando que mientras la poesía se ensalzaba, el teatro y la representación escénica se consideraba de carácter pagano y, por tanto, se dejaba de lado. De hecho, estas opiniones siempre se buscan y encuentran en unas pocas fuentes, de carácter excesivamente integrista y, sin duda, muy minoritarias dentro de la cultura árabe, para culpar de esta escasez creadora visual a la religión. Las razones reales de esta cierta y efectiva carencia están, en el momento en que se adentra algún investigador en este tema, en otros aspectos de esta cultura. De hecho, dentro del Corán no hay ningún pasaje autorizado que

justifique la afirmación de negación de la representación figurativa. Solo hay un *jafiz* (refrán que no está incluido en el Corán y que se atribuye de manera dudosa a Mahoma) que dice “al crear una imagen el hombre peca, a menos que pueda darle vida” (Khatibi y Sijelmassi, 1976, P.192). La tradición recuerda que al profeta Mahoma, en contradicción con esa afirmación adjudicada a él, le placía que una de sus mujeres, Aicha, jugara con muñecas. Por otro lado, hay numerosos ejemplos de imágenes de figuras a lo largo de la cultura islámica en palacios y viviendas.

La interpretación y la representación no entran dentro de ninguna consideración moral religiosa árabe y esa no es la razón de su escasez. Por el contrario, se demuestra en las manifestaciones y espectáculos su utilización constante como magnífico recurso para plantear e intentar resolver problemas individuales y colectivos, destacar los errores y los males de cada sociedad, establecer parábolas que muestren moralejas. Es más, esa representación se ve, desde el lado formal social, político e incluso religioso, como totalmente positiva en su afán de distracción y diversión.

Se debe evitar el simplificar y traer ejemplos de religiosos fanáticos y de ideas poco avanzadas, porque no representan el sentir de la mayoría árabe e impide valorar la evidencia de representaciones en el mundo árabe e islámico. Es de resaltar el hecho de que importantísimos países de mayoría islámica como Turquía o Irán tienen una espléndida cultura de la imagen, universalmente reconocida desde hace siglos. Nunca se ha cuestionado allí la representación figurativa por lo que se puede deducir que esta se ha cultivado o se ha relegado dependiendo de contextos islámicos concretos. Como dato significativo y curioso, que desmontan absolutamente los tópicos sobre este tema, en el palacio omeya (rescatado y restaurado por una misión arqueológica española) Qusayr `Amra, en Jordania, aparecen figuras humanas que incluyen figuras femeninas desnudas en los baños.

En cualquier caso, lo cierto que la religión, aunque no haya anulado, sí ha afectado directa o indirectamente en épocas y en lugares importantes al teatro árabe (Sale, 2004, p.21) Y es cierto que hay determinados religiosos que han estado en contra del la representación teatral, así como los ha

habido también dentro de la religión cristiana en otras épocas. Desgraciadamente en todas las religiones hay ejemplos de épocas y lugares concretos de integrista y fanatismo que de ningún modo se debe generalizar a los colectivos y a las historias generales. En el mundo árabe el interés por la imagen, la figura, la representación, es un hecho evidente y esta tesis es un ejemplo.

Dentro del mundo islámico chiíta, normalmente muy estricto seguidor de las enseñanzas del profeta, es referencial un tipo particular de representación que se realiza en plazas públicas, nada menos que desde el siglo X, en la fecha del 10 del mes de Muharram (*Ashura*) en conmemoración de la muerte de Hussein, hijo de Ali y nieto del profeta Mahoma, en la batalla de Karbala. Surgidas estas representaciones en Persia, pasan a Irak extendiéndose a donde tienen importancia las comunidades chiíes. Esa representación o *taziya* es muy similar en cuanto contenido y función a los misterios religiosos cristianos propios de la Europa medieval.

La idea de la escasa representación visual en las manifestaciones de la cultura árabe se ven contrastados con la eclosión de un interés por la escenografía en las últimas producciones de sus artes escénicas, sean teatrales, televisivas o cinematográficas.

Los estudios sobre un tema como este son muy limitados y de ahí que abordar un análisis documentado acerca de lo que es diseño escenográfico en este concreto ámbito y cultura lo considero como importante.

No existen apenas investigaciones sobre este tema concreto. Significa esto que las dificultades sobre encontrar documentación y referencias son grandes pero se compensan por otro lado, al suponer el desafiante inicio de este tipo de rastreo y descubrimiento de este campo en mi país, lo que lleva una gran motivación para iniciar este camino de búsqueda, puesta en orden y transmisión. El estudio que se encuentra en manos del lector puede suponer una novedad en mi país y en el mundo árabe, ya que pretende aportar una reflexión sobre los aspectos escenográficos de su cultura, y contribuir a enriquecer el mundo cultural en lo que se refiere a los aspectos técnicos y conceptuales en los trabajos para las artes escénicas.

Teniendo en cuenta que las fuentes consultadas son en su mayoría árabes, esta tesis va a utilizar los términos originales y su traducción aproximada en español.

Marco disciplinar

El marco en el que podemos ubicar este estudio es el diseño, y particularmente en el escenográfico. Se abordará desde un punto de vista fundamentalmente centrado en lo teatral pero contendrá también aspectos de otros tipos de espectáculos en momentos puntuales. Se analiza el concepto de diseño escenográfico desde un punto de vista teórico, observándolo desde dos ángulos diferentes y aparentemente alejados: el occidental y el árabe tradicional. Así, se podrá reflexionar desde una mayor distancia sobre la escenografía como intervención de lo visual en un espectáculo, como análisis de lo comunicativo en una obra viva, y por tanto dinámica y secuencial. Además se aporta una visión histórica de un país muy poco conocido en la escena mundial, desde este punto de vista.

HIPÓTESIS

La escenografía árabe y concretamente la de Kuwait supone una materia escasamente tratada en el mundo occidental. Este estudio se dispone a investigar sus características y desarrollo en el actual siglo.

Kuwait, pequeño pero importantísimo país del Golfo Árabe (o Pérsico, como se denomina en Occidente) tiene una producción escénica propia emergente entre sus ancestrales producciones comunes a la cultura islámica. Partiendo de la oralidad que es predominante en la cultura árabe, este estudio se centra en la visualización que a través de la escenografía se realiza en sus producciones escénicas.

La tradicional y característica cultura nómada árabe ha llevado a escenificaciones sobre mínimos pero efectivos decorados y con vestuarios con pocas sofisticaciones. Los efectos de luz o de sonido son rudimentarios

en un entorno como este. Esta misma sobriedad de recursos lleva a una enorme originalidad para la elaboración de visualizaciones de sus dramas y comedias.

El análisis de las diferentes maneras de escenificar y poner imagen a la famosa narrativa árabe lleva a estudiar las artes escénicas ancestrales así como las producciones últimas de este entorno.

La cultura musulmana tiene un enfoque pedagógico y moral en sus creaciones literarias, sean poéticas o teatrales, que se traslada a cualquier otro tipo de obras de creación.

La autonomía política y social que se inició en el mundo árabe a lo largo del siglo XX, terminadas las etapas de influencia otomana, británica o francesa, llevó a esta importante y extendida cultura a reflexionar desde después de la II Guerra Mundial sobre su pasado ancestral y sobre un futuro a edificar sobre bases conceptuales propias.

Los países del Golfo Árabe, a partir del descubrimiento de la inmensa riqueza petrolífera a mediados del siglo XX, inician una búsqueda de sus raíces sobre las que construir una nueva cultura. Kuwait, como país fundamental en este entorno, con su poder económico y su vocación cosmopolita, se plantea una puesta al día de su cultura ancestral.

OBJETIVOS PRINCIPALES

A.- Analizar el ámbito escenográfico árabe de los últimos tiempos, en particular el de Kuwait desde 1960.

B.- Observar la tradición escénica de la cultura árabe, desde tiempos remotos y su incidencia e influencia en nuestros días.

C.- Exponer las características actuales, tanto conceptuales como técnicas para el diseño escenográfico de este entorno árabe con la utilización de las nuevas tecnologías.

OBJETIVOS SECUNDARIOS

- 1.- Conocer la actualidad de los aspectos técnicos y teóricos en los trabajos escenográficos de la cultura árabe, en particular la de Kuwait desde 1960.
- 2.- Analizar la evolución desde los planteamientos árabes tradicionales a los de los últimos años del diseño escenográfico.
- 3.- Estudiar lo que aportan las nuevas técnicas al campo escenográfico propiamente árabe así como al particular de Kuwait.
- 4.- Conocer el entorno y razones de la historia escenográfica del mundo árabe en general y su presencia en la actualidad.
- 5.- Analizar las raíces escénicas y dar a conocer a los principales creadores clásicos y actuales.
- 6.- Exponer los nuevos modos desarrollados para la comunicación y representación gráfica del decorado, vestuario e iluminación.

METODOLOGÍA

- 1.- Libros, videos, periódicos y revistas con aportaciones de especialistas en este campo. Recogida de datos en las bibliotecas árabes, en particular desde la Universidad de El Cairo. Referencias bibliográficas, así como estudios de los especialistas en este campo. Bibliotecas españolas, en particular en Madrid la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, la Biblioteca general de la UCM, y la de la Facultad de Bellas Artes.
- 2.- Entrevistas personales con significativos gestores, productores y diseñadores de escenografía para la televisión, el cine y el teatro en distintos países árabes. Entrevistas con realizadores en Kuwait.
- 3.- Documentos que proporciona Internet para las informaciones necesarias y disponibles en esa Red. Rastreo de las informaciones necesarias y disponibles on-line además del uso de los Dvds y películas de video.

Método de la investigación

Enfoque analítico aplicado.

Métodos de la investigación:

- 1.- Trabajos realizados a través de obras teatrales conocidas o de trabajos llevados a cabo con metodologías técnica o conceptualmente distintas.
- 2.- Ejemplos de obras teatrales árabes o extranjeras situadas en un mismo periodo de tiempo.
- 3.- Estudios anteriores en este ámbito.

Desarrollo

Esta Tesis Doctoral se plantea a partir de una introducción al tema con un desarrollo conceptual en cuatro capítulos y tres anexos.

El capítulo primero se dedica a estudiar el diseño escenográfico para situar su función y significado. Se define su concepto y observan los principales aspectos de la escenografía, desde el punto de vista genérico así como las particularidades y dificultades de este campo visual. Se analiza cómo influyen en la percepción visual de un espectáculo las formas, la luz, el color y el tiempo en su espacio escénico, analizando las funciones del decorado, el vestuario, iluminación y el sonido, etc. Todo ello se refiere tanto de manera genérica como a algunas de sus particularidades en el mundo árabe.

El capítulo segundo se centra en la evolución del espacio teatral clásico occidental y su importancia e influencia en el mundo árabe. Se parte de los orígenes del teatro en Egipto y Grecia y su desarrollo como paradigma universal. Los conceptos de espacio en general, decorado, vestuario o iluminación y sus tipologías históricas tienen algunas particularidades que marcan diferencias dentro de la enorme influencia del teatro occidental y su escenografía en todo el entorno árabe desde el siglo XIX.

El capítulo tercero aborda la escenografía específicamente árabe. Desde el

concepto de folclore y tradición literaria y teatral hasta el de representación, audiencia y desarrollo de un espectáculo. Se describen las figuras propias de esta cultura en su ámbito escénico, desde las propias de espacios abiertos e improvisados hasta las de locales específicos para representaciones. Se aportan datos sobre la especial vestimenta, iluminación y sonido de este ámbito.

El capítulo cuarto está dedicado a la escenografía en Kuwait concretamente. Explica los primeros eventos teatrales desde 1922 y su surgimiento como género establecido a partir de la época en que el petróleo hizo replantear toda la cultura, en especial a partir de 1960. Se reflexiona sobre las últimas décadas en este campo desde los espectáculos teatrales, los musicales y las obras infantiles, estudiando los aspectos de los espacios escénicos, los decorados, el vestuario y la iluminación.

Unas conclusiones generales deducidas del desarrollo de dichos capítulos finalizan y concretan en puntos este estudio teórico.

Una bibliografía sobre el tema completa esta investigación.

Tres anexos: El primero con una reflexión teórica sobre el “Teatro vivo”. El segundo con los sistemas para la representación gráfica de decorados, vestuario e iluminación. El tercero, con entrevistas a gestores y figuras relevantes de la escenografía de Kuwait.

Se añade un **Abstract**, un resumen en inglés del tema de este estudio.

CAPÍTULO 1

La escenografía en general

y sus peculiaridades en el mundo árabe

La escena: formas y elementos visuales

Introducción a la escenografía

Los valores formales en el espacio escénico.

1. Forma y Espacio. Línea, plano y volumen.
2. Forma y Luz. El color y la iluminación.
3. Forma y Tiempo. El ritmo.

Valores de los espacios escénicos árabes

Introducción al concepto de escenografía

La escenografía se puede definir en general como la creación del concepto de aquellos elementos visuales de la configuración de un espectáculo.

La palabra *escenografía* procede del griego *skene* (*escena*) y *graphos* (*trazo, grafía*). De manera simplista se solía en principio identificar lo escenográfico con la llamada “pintura de escena” o decoración que se utilizaba en una representación pero hoy en día este término afecta a todo el concepto visual de una obra. Así, el clima de la escena –espacio, vestuario, iluminación- es definido por el escenógrafo de acuerdo con la dirección general de la obra.

Las obras donde se desarrolla el mundo escenográfico se extienden en la actualidad a muy diferentes medios, aunque lo habitual es aplicar su calificativo a lo teatral, televisivo o cinematográfico. Actualmente el mundo de

los grandes eventos visuales, bien sean recitales, óperas, conciertos de música, en especial los grandes espectáculos musicales pop o rock, así como los circenses, suelen presentar exhibiciones escenográficas de gran impacto.

La escenografía comprende todos los aspectos audiovisuales que actúan en cualquier tipo de espectáculo, sean físicos (decorados o atrezzo), lumínicos o sonoros, o referentes a la materialización visual de los participantes en escena (vestuario, maquillaje...), o sea la propia acción dramática, de danza o de cualquier otro tipo

La escenografía es pues la materia que estudia la naturaleza visual del espacio teatral, con todos los elementos que pueden afectar a su dinámica visual, desde los actores y los decorados hasta el vestuario, las luces, la música, etc. Es decir, comprende todo aquello que contribuye a concretar visualmente la escena, armonizándola y afectando a los sentidos y emociones de los espectadores.

El concepto escenográfico ha evolucionado en su paso por distintas culturas y épocas, y en las últimas décadas se ha ampliado hasta significar el conjunto de medios artísticos, audiovisuales y plásticos de un espectáculo.

Las artes escénicas mundiales en este principio del siglo XXI observan un desarrollo enorme en el campo de la tecnología para la construcción de nuevos espacios escénicos, en la creación de lugares expresamente destinados para espectáculos en general y, especialmente, en el diseño de recursos para esos eventos. La



La escenografía se describe como una orientación global de la construcción del escenario visual con la finalidad de materializar las nuevas ideas de los directores, los autores y los actores, por medio de la exploración de métodos, instrumentos y potencialidades tecnológicas que contribuyan a la realización artística y destinado a la creación de un ambiente adecuado para los

intérpretes y los espectadores. Estos equipos y técnicas facilitan una preparación de las condiciones apropiadas para la interpretación, al tiempo que estudian el sonido y la imagen, el espacio de interacción entre el espectador y el actor y la forma más conveniente de adaptarlos a las necesidades del público con el fin de que la representación se lleve a cabo de la mejor manera.

1. Los elementos de la creación escénica

Los valores formales de las artes escénicas poseen raíces que se hunden en la historia de la humanidad, ya que el hombre tiene el impulso de transmitir las ideas que pasan por su mente por todos los medios de expresión, como la palabra, la música, el movimiento, las formas o el dibujo, que suponen la interacción del hombre con el medio ambiente y su contexto cultural. Según Aristóteles, “el hombre nace imitando, e imita porque halla placer en la imitación”. Es decir, con la misma persona nace la esencia y la semilla primigenia de lo que es el arte de imaginar una historia relacionada con la actividad humana y su representación por medio de la actuación, la música y el baile. La imitación, pues, se relaciona con la idea de dar a los demás la imagen de lo que se ve y se siente, de la relación entre el hombre y la naturaleza para satisfacer sus necesidades vitales, de su transmisión sensorial al grupo. Por eso recurre a la imitación de los sonidos, los movimientos y las señales que transmiten sus emociones internas, su alegría, su tristeza, de manera instintiva y por medio de acciones, y la naturaleza le inspira a hacerlo. Así pues, resulta natural que realice acciones para expresarse, lo cual es el origen de la aparición de sus imágenes y manifestaciones varias.

Esto es evidente en el hombre primitivo cuando imita a la naturaleza, que es lo que le sirve de referencia ya sea para expresar esos sentimientos por medio de la pintura, la escultura, la danza, la música. El hombre se impregna de símbolos, bien siguiendo los de sus ancestros o de la observación de la naturaleza, intentando transmitir la fuerza de lo que percibe, por medio de prendas, adornos o un enmascaramiento ritual. Estas artes visuales propias de las épocas primitivas son uno de los elementos antiguos de las artes

formales que crearon la base de sus visualizaciones. Por medio de las pieles representaba para los individuos de su grupo la aventura de la caza y cómo había matado a su presa, imitando o refiriendo sus movimientos, por gestos, cantando o bailando, mientras los demás lo observaban atentos. De ahí pudo surgir la idea de representación, de actuación, de ritual, de máscara, cuando la función del vestuario y la transformación de su rostro cobraron una enorme importancia para el colectivo en general y para dar origen a lo que se conoce como espectáculo.

La interpretación del actor, el vestuario, las máscaras y la iluminación natural se consideran elementos formales y dramáticos ancestrales de la representación, anteriores incluso a la poesía, y por supuesto a un espacio teatral, lo que se desarrollaría con el paso de los siglos. Los medios para crear un ambiente formal para la representación aparecieron mucho después, relativamente hace pocos siglos. Estos estudios llevarían con el tiempo a los grandes artistas figurativos a los escenarios para crear obras plásticas para sus filosofías visuales. Es decir, estudiaron el espacio y sus elementos formales en el espacio, creando desde muy distintos aspectos una visión del espectáculo y del conjunto escénico.

El arte literario, el sonido y la vista, encuentran un punto de encuentro en todo lo teatral y escenográfico. La palabra y la imagen establecen una relación directa y unas sinergias evidentes. Primero, porque la palabra suele ser el punto de partida sobre el que se busca una visualización. Segundo, porque la palabra encuentra una concreción por medio de su puesta en escena. Si tomamos la expresión creativa en sentido estricto, debemos incluir no solo las artes de la escritura sino las de la voz, la música, los sonidos en general. Esta se supone ancestralmente una manifestación que permite al artista interactuar directamente con el público por su sola presencia. En este sentido, el discurso oral, o si se quiere el poético, emplea la palabra para la gente en su vida cotidiana y el discurso visual lo expresa el artista plástico elaborando una imagen para el espectador similar al que aspiran los poetas. A este respecto, Herbert Read define el arte: "Es el intento de crear formas placenteras. Igual que estas formas sacian nuestro sentido estético, del arte y la belleza, nuestros deseos por el arte y la belleza nos satisfacen cuando

somos capaces de apreciar la unidad o la armonía de todas las relaciones formales entre las cosas que perciben nuestros sentidos”. Es decir, la belleza es la unidad de las relaciones formales entre las cosas que perciben nuestros sentidos. Se consigue por la interacción entre los elementos visuales y la relación formal de líneas, superficies, tamaños, espacios, colores, luces y sombras. La belleza de la forma se apoya sobre la unidad orgánica y la correspondencia, relación y materiales básicos del montaje de la forma general y se fusionan en ella. Es decir, son la unión de los materiales y la forma, que conforman su esencia”(‘Abd al-‘Azīz,2001, p. 11).

El diseño es esencial en esta misión de comunicación visual. Su proceso y el conocimiento de sus procedimientos conceptuales y técnicos son fundamentales en este tipo de elaboraciones. La imperiosa necesidad de comunicación visual siempre ha sido una premisa de cada representación escénica y siempre lo será. Hay que recoger elementos, elegir y trazar la proporción, el ajuste y la armonía de las formas que deben surgir como una nueva unidad. En otras palabras, el método del diseño es un diagrama mental previo cuyos objetivos se realizan con distintos medios materiales para alcanzar una forma o llevar a cabo un método concreto. Esto no se reduce a pensar una imagen o dibujar unos bocetos, sino que es necesario materializarlos para que sean un ente palpable con una forma definitiva, objetivo real del diseño. La visualización de una idea es puro arte diseñador. El creador encargado de su materialización contempla la naturaleza y la analiza, realiza un esbozo a continuación sobre un papel, empleando los elementos de la estructura formal como la línea, el color, la textura, la luz, la sombra o la profundidad de la perspectiva. En el momento de la realización, el espacio teatral y las tres dimensiones se asimilan para reafirmar la unidad, la proporción y la variedad de los elementos visuales. Se procede a un análisis de la obra de arte y a conocer hasta qué punto se relacionan unos elementos con otros. De este modo, el artista trabaja en los elementos para comprender la integración que se produce al interactuar, es decir, sus características, efectos y relaciones formales.

La armonía en las formas expresa un equilibrio y estudia la relación de unas cosas con otras, bien con sus complementarios o con sus opuestos, a través

de su intensidad, oscuridad, cercanía o lejanía, la corrección de la relación entre la luz, las sombras y los colores con el propósito de crear de manera plástica, equilibrada y clara. Con la organización de los elementos y unidades del diseño y la composición formal, se crea un lenguaje visual que refuerza el significado y el objetivo de la obra artística tanto estética como práctica o instrumental. Cuando todos los elementos se relacionan y se estudian sus interacciones dentro de su armonía con los demás, se concreta el ritmo, la dinámica, la unidad y la proporción dentro de la obra, que es el objetivo que persigue el artista para hacer realidad el mensaje de su pensamiento a través de la pieza escénica.

Los elementos de la configuración formal del teatro

En la configuración de la forma teatral descubrimos que existen dos aspectos establecen entre ellos un discurso estable e integrador para hacer realidad el objetivo de transmitir el concepto de la obra al público. El director y escenógrafo polaco Szainy tiene este concepto sobre la configuración del espacio teatral: “Concibo el montaje, desde el principio, como la dirección artística del espacio teatral (...). Es más, es la configuración del mundo en su integridad. Es el grabado de los sonidos y los tiempos. En conjunto, representa su papel real, unitario, que se exhibe sobre el escenario. La obra teatral no es sino la dramatización del discurso por medio del actor, o por los propios gestos del mismo, y la configuración de los demás elementos del escenario para llegar a la obtención de nuestro objetivo, que no es sino la representación teatral” (Taranicnko, 2006, p. 88).

La forma general visible en el espacio depende de la unidad de los elementos combinados de la configuración y de los de la representación, junto con las diferentes sinergias que surgen, como la concepción y la visión del director, el diseño de los decorados, el vestuario, la iluminación y el sonido, en unión con elementos plásticos como las líneas, las formas, los volúmenes, los elementos táctiles, los colores, el ritmo, la armonía, la unidad y el movimiento.

Todo depende del perfil cultural del público al que está destinada la obra y de su conocimiento de las artes y las tendencias formales para descubrir lo que se oculta tras la imagen visible de la representación. Es decir, es bueno que existan conocimientos previos artísticos, “La imagen teatral es completa cuando se apoya sobre un diseño correcto, sea cual sea el método. La base del diseño perfecto es acentuar la finalidad del texto y la visión del director, la originalidad plástica de la planificación y establecer un objetivo funcional y una satisfacción estética” (‘Abd al-‘Azīz,2001, p. 12-13).

El diseño, es decir, la visualización dramática, permanece aparentemente en la imagen escénica en un segundo plano. La fuerza y la importancia, sin embargo, del diseño es fundamental porque supone lo que mueve y dinamiza visualmente el espectáculo. El diseñador materializa el desarrollo simbólico con la finalidad de facilitar la transmisión de un mensaje concreto al público, que disfruta del concepto de la organización y la armonía entre los elementos de la representación.

Forma y Espacio

La línea, como elemento escenográfico, es uno de los más importantes aspectos formales, pues los elementos lineales son los que producen el movimiento dinámico y su efecto se extiende por la estructura de la imagen. Es decir, las líneas conforman y delimitan la imagen principal e incluso conectan y crean la sensación de continuidad o pausa que dota del necesario movimiento para configurar la imagen. Esta importancia surge del valor de la línea y de su configuración, estática o dinámica, sea recta, quebrada o curva, esté con una función de cruce, unión o separación, vertical, horizontal o inclinada, gruesa o fina. Con su movimiento y dirección aporta un dinamismo esencial, ya sea una línea real o inducida, o alineaciones que provocan sensaciones diversas, como desplazamientos de diverso sentido.

Los distintos tipos de líneas reflejan distintas implicaciones y connotaciones simbólicas y emocionales. La línea recta horizontal sugiere firmeza, calma y estabilidad mientras las líneas paralelas crean sensación de ritmos y

refuerzan la cercanía o la lejanía de los cuerpos entre sí. Las líneas verticales del diseño expresan la fuerza creciente y la elevación y aumentan la sensación de solemnidad. Las líneas inclinadas indican un movimiento ascendente o descendente y crean una sensación de desequilibrio, mientras las líneas curvas inspiran gentileza, calma, ternura, delicadeza y tranquilidad.

La línea puede encontrarse en distintos conceptos de una escena, desde el propio cuerpo del actor, en una parte del decorado, sobre las paredes o el mobiliario. Los distintos tipos de líneas aportan diferentes significados que incrementan la estabilidad, el equilibrio o la



La línea marca distintos conceptos de una escena.

continuidad en la percepción del movimiento, el dinamismo y la tensión. La línea no se limita a marcar el contorno de la forma exterior, sino que tiene un valor independiente que intensifica la sensación de profundidad del espacio, define las zonas, los desplazamientos y los movimientos y separa los volúmenes, los colores y los tonos, además de delimitar la conexión entre zonas. El diseñador, en el teatro, debe expresarse por medio de la disposición y relaciones lineales y servirse de su intensidad para conseguir una armonía o una discordancia, y, al mismo tiempo, debe organizarlas para que el ritmo se perciba adecuadamente por el espectador.

El plano se origina en la concepción escenográfica como resultado de la integración de una serie de líneas para dar lugar a una superficie que puede constituirse en una apariencia coherente por la dirección y la disposición dinámica. La forma resultante constituye una nueva entidad. Entre los planos y las superficies de dos dimensiones suelen inducirse cuando no concretarse tendencias geométricas, cuadrado, círculo, triángulo, etc., ya se usen contornos o colores específicos.

El volumen y el tamaño se refieren al peso y solidez del cuerpo. Esa tercera dimensión que le caracteriza le confiere profundidad a lo largo y ancho. Así, dentro de los pesos visuales que componen dinámicamente la escenografía toma importancia el concepto de las compensaciones que se desarrollan en todo espectáculo. El tamaño es el espacio dimensional que ocupa cada cuerpo, positivo o negativo, cóncavo o convexo, con formas de esfera, cilindro, cono, etc. La interacción con los cuerpos y tamaños se considera, por tanto, como activo o pasivo espacial, fundamentales para la organización, dado que sugieren conceptos y símbolos concretos. Estas superficies, volúmenes y tamaños se caracterizan por sus distintos valores táctiles, al definir las superficies visibles desde el punto de vista de la textura.

Organizar la interacción de volúmenes, es decir, el juego tridimensional en sí, es algo para lo que un escenógrafo debe mostrar una especial capacidad. La distribución de esos espacios supone un desafío, desde el punto de vista volumétrico y táctil. Su estudio

detallado para armonizarlos se considera uno de los más importantes fundamentos generales para lograr el equilibrio, unidad, variedad y dominio de la escena. La variedad de las unidades contribuye a aligerar la monotonía y la mezcla de distintos materiales debe crear un contraste a la vez que una armonía. Por medio del movimiento rítmico de los elementos formales se configura una visualización de la representación teatral, y que su combinación, distribución y disposición da forma a los lugares de la obra.



El papel del color en la creación de forma y el efecto final sobre la percepción del espectador.

Forma y Luz

El color es un factor determinante en el juego escenográfico. Físicamente supone la percepción física resultante del reflejo de la luz sobre una superficie y su efecto sobre la retina. El color es la captación visual que se crea por la diferencia de las longitudes de onda de los rayos lumínicos. Se pueden combinar y graduar colores según su claridad o contraste, su pureza y su saturación, y es determinante su mezcla y relación con los demás colores o por su posición a la luz. Los colores no actúan nunca individualmente sino por su relación con otros y esas combinaciones, su proximidad, armonía u oposición, resultan esenciales para el efecto final sobre la percepción del espectador.

Por otra parte, depende en escenografía del uso que se le da y de la escala tonal que se decida tener. Los llamados colores-pigmento nada tienen que ver con los colores-luz. Y eso es fundamental en una escena. Los colores-pigmento primarios (la escala CMYK: cian, magenta, amarillo, a los que se le suma el negro) así



Luz y sombra, elementos imprescindibles en la escenografía.

como los secundarios (violeta, verde y naranja) o los derivados de sus mezclas terciarias, actúan sustractivamente, como reflejo sobre superficies establecidas. Los colores-luz (la escala RGB, rojo, verde, azul) siguen un sistema aditivo radicalmente diferente y afectan a toda la iluminación escénica. Citemos las palabras de Pamela Howard al respecto de la importancia del uso del color en el teatro: “Sin duda, los colores hablan. El color no se emplea solamente para hacer destacar el interior del montaje, sino que también puede favorecer la unidad del espacio vacío teatral libre o no tradicional. El uso atrevido del color evoca recuerdos y emociones y aporta fuerza al montaje como un medio sencillo de exhibir poder, que en ocasiones posibilita otras propiedades del espacio vacío, de las paredes, del

suelo o del ambiente que crean, y que sugieren un color dominante en la imaginación que parece ser bueno y eficaz” (Howard, 2004, p. 94).

La luz y la sombra son dos elementos imprescindibles para el escenógrafo y para el iluminador de un espectáculo. Por supuesto el fenómeno lumínico afecta directamente a la vida. Los cuerpos no son sino el reflejo del efecto de la luz sobre su forma, es decir, son el resultado de la iluminación de las superficies de los cuerpos. Por ello, en una escena se debe usar y calcular, calibrar y controlar la luz para proyectar un color y una iluminación que refleje las cosas de forma determinada. Luces y sombras son claves para hacer destacar las connotaciones y los aspectos simbólicos que aluden a la profundidad o a la intensidad sensitiva a materializar en una imagen, sugiriendo posibles sentimientos sobre conceptos como el bien, la sinceridad, la inocencia o el optimismo. La sombra, por el contrario, alude a diferentes símbolos, dependiendo de su uso. La función de la iluminación desvela la finalidad escenográfica al dar presencia y énfasis al tema principal, destacando ciertos elementos y dotándoles de importancia para que atraigan la atención, gracias al contraste, lo que no solo contribuye a conseguir un equilibrio, sino que además transmite y produce un efecto dramático y refleja un estado psicológico, así como intensifica las sensaciones de profundidad y vacío o de distancia, como consecuencia de su presencia.

Forma y Tiempo

“**El ritmo** es el orden en movimiento” como lo definía Platón, o “la percepción de una acción”, según Rudolf Arnheim. Por él se aprecia el sistema temporal, la coherencia de su secuencia. A través del ritmo se obtiene el equilibrio dinámico de una pieza. Las ideas suponen las fuerzas internas que operan dentro de la mente del artista, que se vierten hacia el exterior en forma de un tema y por medio de las cuales se expresa para presentar un mensaje concreto a través de su discurso concreto. La idea es capaz de dar a los materiales una cantidad infinita de formas y configuraciones, enfatizándolos por medio de la unidad plástica, con ayuda de las distintas partes y elementos complementarios, y consiguiendo el equilibrio, la simetría, la

presencia, el contraste y el ritmo entre dos o más elementos, tal como pretenda el proyecto a materializar. El espacio, por su parte, es una expresión de la forma que surge de la interacción de tres elementos materiales muy flexibles e importantes, como son la superficie, la solidez y la línea. Es función del escenógrafo modularlos, acentuarlos, establecerlos en la configuración.

El equilibrio dinámico, el ritmo, hace referencia a las propiedades temporales, al desarrollo en una sucesión de momentos o periodos. El papel que juegan en una obra escénica atañe al despliegue en el espacio-tiempo de las distintas fuerzas conceptuales que se mueven en un espectáculo. Su participación en el diseño tiene que ver con crear sensaciones de comodidad y tranquilidad, o de ansiedad o tensión, como resultado de la organización temporal de los elementos dinámicos, sea secuencia de colores o de formas. El ritmo es el resultado que surge de la disposición de las relaciones entre las partes de la obra, de su monotonía, de sus tiempos muertos, o de su



Importancia del movimiento en todas las producciones escenográficas.

agitación y frenesí. Aporta el concepto temporal del desarrollo de la imagen. Por otro lado, debe abordarse la armonía o relación entre el carácter, oportunidad y acumulación o la ausencia de imágenes. Ritmo es un término que se aplica a las fuerzas que crecen, se enfrentan u oponen dentro y fuera del tema de la obra para conseguir un crescendo de sensaciones o, por el contrario, una pausa o relajación en su desarrollo. Es fundamental aquí la relación que se establece entre los elementos, la armonía entre sus partes, el equilibrio o la tensión entre las dimensiones, los colores o las formas. Por ello, es necesario comprender lo que es la proporción y su valor, que se manifiesta por medio de resultados claros y precisos en torno al conjunto de las partes y la coordinación y jerarquía entre los elementos y las formas dentro de la unidad final. De modo que la armonía es algo que confirma la

naturaleza familiar y unitaria de la obra y su visualización en una escenografía.

La unidad es nada menos que la concreción del arte. Por ello, es uno de los principios imprescindibles que pueden perseguirse en una obra escenográfica para alcanzar la meta, creando un vínculo nuclear entre las partes para que el todo sea uno solo, una única cosa, lo que se ha denominado una *Gestalt*. La unidad se refiere a un todo formal, sea intelectual, mental o material, dentro de la obra de la imagen escénica, ya que difumina la relación parcial, la distinción elemental, para alcanzar un nuevo concepto, que antes no existía: la obra. Es básico que los elementos de partida pierdan su protagonismo para alcanzar la integración en esa unidad superior, donde todo se vuelve en beneficio de lo nuevo. Es más, es necesario concentrarse y hacer hincapié en un tema que será el eje predominante, que se pretenda central.

El movimiento tiene una gran importancia en todas las producciones escenográficas. En el teatro y en espectáculos en vivo, se debe tener muy en cuenta que los elementos dinámicos aportan los conceptos del transcurso temporal y lo efímero del paso vital. El cambio de una posición a otra puede producirse objetivamente en el ámbito de la observación o mentalmente en el ámbito de la percepción, o puede darse al mismo tiempo en ambos, siempre que el tiempo se encuentre presente en todos los casos. La percepción de una acción es un proceso mental en el que la memoria y la imaginación juegan un papel fundamental, ya que el movimiento depende de la naturaleza de la estructura para estimular los valores dinámicos de los elementos y las formas y aportar una sensación en el campo visual para configurar los elementos de atención. La materialización del tiempo en las artes modernas atiende a la relación entre el tiempo y la armonía entre partes. El transcurso espacial, clave en un espectáculo que la audiencia “vive” en directo, se relaciona con el movimiento y con el tiempo que percibe nuestra visión.

El ritmo es el resultado de la ordenación y organización de todo lo anterior. Es un tipo de movimiento que dota de una vitalidad interna al diseño, ya que acentúa la relación del equilibrio, la similitud o el contraste entre las partes.

Destacan, a este respecto, la importancia y la función de la percepción visual para conferir a la estructura la sensación de un lugar amplio en tres dimensiones dentro del espacio. Y lo mismo con respecto a las distancias entre las formas, como queda patente en los decorados y las unidades escénicas. La analogía entre las unidades puede ser formal, de tamaño o de color, lo que se denomina monotonía rítmica, o puede tratarse de algo que muestre una fluidez del movimiento. La progresión y la diversidad rítmica materializa los valores del cambio y la armonía, remarcando la unidad y la vinculación de las partes de la obra. Por ello, el ritmo posee numerosas maneras de organizar el movimiento, combinando la unidad y el cambio para configurar desde el element menor hasta el mayor. Es decir, de la repetición surgen la unidad o las formas, y el movimiento y el cambio controlan la organización de las relaciones de la obra de arte por medio de la unidad y la distancia, pauta o intervalo entre ellas.

Personas y conceptos para la escena teatral

La combinación de los componentes materiales y personales, conceptuales y técnicos de las artes escénicas, sean la dirección, la interpretación, el espacio del evento, el decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido y los efectos, especialmente, configuran la imagen de la escena. Es decir, es la materialización visual de ideas y conceptos concretos con la finalidad de hacerlos llegar al receptor de manera sencilla y organizada con un método plástico que transporta el mensaje de una forma artística. En palabras de Georg Fuchs: “El concepto del teatro se oculta en el espectáculo, en el ritual, y en la congregación se materializa el espacio teatral. La identificación de este concepto revierte en las formas y las relaciones. El teatro no es una profesión, sino un espectáculo y un ritual (...), y el espacio que ocupa el actor no es ninguna otra cosa en relación con el espacio que ocupa el espectador. El lugar donde se desarrolla la escena se construye para albergar un movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio” (Cruciani, 2001, p. 177).

Por su parte, el elemento intelectual es la piedra angular sobre la que habitualmente se construye cualquier representación o espectáculo, sean cuales sean sus medios (teatro, cine, televisión, etc.) y su género (musical, danza, comedia, tragedia, circo, etc.), ya que es imprescindible que transmita una idea que se materialice por medio del motivo, argumento, guión o texto de la obra, que lleva en sí las ideas del autor o inductor, sean las acciones dramáticas o no, y que incluyen indicaciones de los lugares y tiempos de dichas acciones. Asimismo, muestran los personajes y actividad para facilitar su comprensión por parte de los participantes, con el fin de que este sea el punto de partida de su materialización de ideas e interpretaciones gracias a su trabajo específico. Así pues, sea cual sea el género, la existencia de la idea motriz debe filtrarse a través de esta labor, que incluye una serie de componentes y secuencia de los mismos y expresa el movimiento para evidenciar la idea imaginada por la mente del autor, que decide presentarla en una forma material pero, recuérdese, ha surgido del intelecto.

Después del tema, encontramos el elemento humano, que puede ser “una serie de intérpretes, actores y bailarines, cada uno con su propia función según el género de la obra, ya sean representaciones que se basen en los diálogos, en las canciones o en los números musicales o de ballet. (...) El director se considera uno de los elementos humanos, ya que él lidera, forma y conduce a los actores y los coordina, enfatizando su propia visión, que pretende, a su manera, interpretar y materializar la idea del autor sobre el escenario” (Sulţān, 2010, p. 28).

Por su parte, los elementos visibles y audibles son los factores sensoriales que contribuyen a configurar el marco general de la imagen formal sobre la escena. Los elementos visibles son los componentes formales sobre el escenario, como el decorado, vestuario o iluminación, que configuran un conjunto visible que contribuye a la transmisión del texto. Las representaciones musicales o teatrales son, no se olvide, un arte vivo que se apoya sobre la imagen del movimiento. El sonido es el lenguaje del discurso audible.

El espectáculo escénico es pura comunicación. Todo el ámbito de la escenografía pertenece a la estricta comunicación visual. Si se está en este contexto comunicativo está claro que hay un emisor pero es imperativa la parte receptora. El público, la audiencia, es el destinatario del espectáculo. Es el cuarto y esencial elemento, porque es el que motiva la realización de la obra, y el que va a recibir todo lo que sucede sobre el escenario en su forma definitiva, es el objetivo de la obra, es aquel a quien satisfacer, a quien procurar un placer intelectual y emocional. El público, con su aceptación o rechazo de la forma exhibida, es quien completa el círculo iniciado con el argumento y el tema elegido, en tanto en cuanto transforma el guión en el espectáculo con elementos comunicados. En este sentido, el mismo público es la piedra angular, el propio punto de ignición, con una actividad diferente, con un papel distinto, con un variados fines y funciones, pero, al fin y al cabo, es con quien el tema debe confluir. Tal es su importancia.

Así pues, los elementos del espectáculo “derivan de otras artes, como la poesía, la danza, la música, la pintura o la escultura, y las características de estas artes deben fundirse e incluso desproveerse de su naturaleza individual para crear un arte nuevo con una esencia especial” (Sultán, 2010, p.30-31).

El autor

El origen del término *drama* tiene sus raíces en la cultura helena y significa originariamente “acción”. En realidad, entre los griegos, equivalía a la propia palabra “teatro” o “actuación”, según lo entendemos hoy, es decir a la idea de representación de acciones desarrolladas por personajes. Por su parte, es destacable la acepción de la palabra *dramatikos* como adjetivo aplicable a todo aquello que tiene la cualidad de provocar excitación o peligro. Pero aquí se entenderá como acción y como escrito para lo teatral.

El dramaturgo es, en nuestra concepción actual, no exactamente coincidente con el autor teatral al ser la persona que desarrolla la obra en su forma concreta para la escena. Así, un autor puede ser adaptado por un dramaturgo para una escenificación específica donde se da una versión, por ejemplo actualizada, del original de un autor. La palabra completa se refiere a la

autoría como creación, y *dramaturgeo* significa “dar forma a un drama”. Así pues, el teatro desarrolla acciones que representan los intereses humanos propuestos por el autor por medio de personajes dramáticos.

La principal característica del drama es la afinidad y complicidad que debe darse entre la obra y el público. El teatro lleva en su interior una finalidad de placer con dos direcciones simultáneas. Una de ellas parte del autor y los actores y se dirige hacia el público por medio de la interpretación y transmisión de una idea; la otra va en dirección opuesta, desde el público hacia los autores e intérpretes de esa obra, como respuesta a ellos. Esta es realmente la verdadera esencia de cualquier arte. Sorprende que en la antigüedad griega clásica, era evidente esa retroalimentación o feedback: el público directamente colaboraba, participaba y ayudaba al montaje y preparación de los escenarios del teatro. De hecho era una celebración colectiva, pues para los espectadores era no solo una ocasión de participación y alimentación espiritual y emocional, sino también una colaboración en una experiencia vital, en un ritual donde se planteaban sus problemas. Así, la génesis del teatro surgió de los rituales de adoración a Dionisos, dios de la fertilidad y del vino, en forma de festivales anuales, durante los cuales se interrumpían todos los trabajos para que el teatro fuera el único centro de atención popular.

De este modo se establecieron las bases sobre las que se erige los temas y motivos teatrales. Así, los argumentos “serios” eran característicos de la tragedia y, los “divertidos” mostraban los transgresores propios de la comedia. Desde los primeros momentos se plantea la condición de conferir una unidad al tema, según la cual los actos debían seguir una coherencia con una trama concreta.

La autoría teatral es fundamental para el tratamiento escenográfico ya que marca la idea originaria que conducirá la acción y el trasfondo a transmitir al público. El autor plasma en su obra la esencia de sus problemas a través de su razonamiento, tratando de componer y evolucionar su propuesta de discurso para llegar al destinatario. La autoría teatral debe plantear un entendimiento con el director para progresar a partir del texto hacia la obra en

general. Bernard Shaw consideraba muy positiva la mezcla de las visiones de los autores de la obra teatral, es decir, la del autor del texto y la del director o autor de la representación. Esta coincidencia debería ser interacción que colabora a una mayor eficacia.

Edward Bond opina: “El trabajo con un nuevo texto conlleva una responsabilidad especial para aquellos que tratan de transformarlo en una obra teatral por primera vez, de forma que resulte imposible que se convierta en otra obra distinta en el futuro. (...) Sin embargo, es deseable que el escritor deje espacio al escenógrafo para que este presente su propia creación artística. Así es posible el contacto directo entre el escenógrafo y el escritor y que este invite al primero a manifestar su propia expresión en la estructura dramática de la obra teatral escrita desde una percepción artística y estética que haga destacar la dirección teatral y escenográfica que apoya el texto escrito” (Howard, 2004, p. 56).

Existen muchos textos que se presentan después de las adaptaciones pertinentes de los directores que realizan una labor de pura dramaturgia, ya sean eliminaciones, añadidos o incluso una reelaboración de los diálogos, para que se correspondan con su propia visión de la dirección. A veces, el director propone al escritor contenidos con una idea concreta de la sociedad en la que vive u otras nociones sencillas y complejas para añadirlas. A partir de aquí, el director creativo se libera de los límites impuestos por el autor para proponer soluciones, alternativas e ideas que trasciendan la obra artística; es decir, el director se convierte en organizador y conductor del equipo de trabajo en todos los elementos de la representación, para alcanzar con ella emociones y suscitar efectos y sentimientos en el espectador. En palabras del director y escenógrafo Szainy: “La formación de la acción dramática incluye un factor alegórico existente en el interior de la obra, además de los nuevos conceptos a los que llegamos gracias a las elaboradas estrategias de los conflictos existentes en ella. Es una especie de confrontación de las contradicciones que surgen en el rico lenguaje teatral, lleno de acciones y sus opuestos” (Taranicnko, 2006, pp. 81).

Desde el punto de vista escenográfico es importante destacar que la obra del autor supone un punto de partida importante pero no intocable, dentro de una concepción moderna del teatro. La colaboración del autor del texto con el director y con el mismo escenógrafo debería estar siempre presente. El texto original es siempre el punto de partida pero no siempre el de llegada.

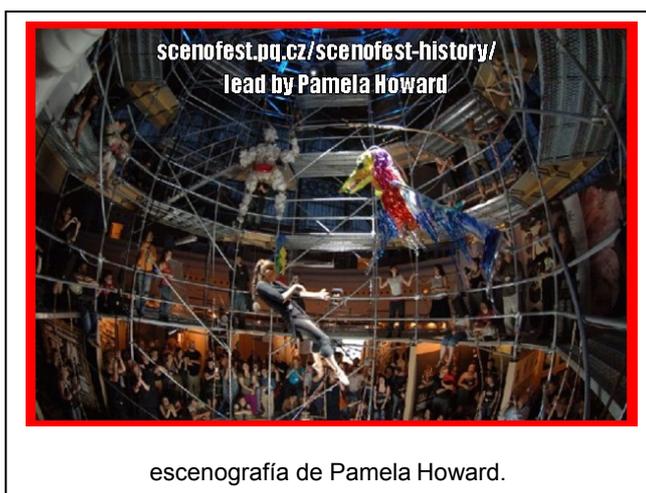
“El autor es el primer creador del texto y el director es el primer creador de la representación”. De este modo, se configura un proceso de autoría coherente desde los primeros autores griegos. Es cierto que en épocas antiguas el autor era normalmente parte de la escenificación de su obra. Autores teatrales como Shakespeare, Molière, Victor Hugo, Chejov, Zola, Ibsen, tenían muchas veces una participación como directores de sus propias obras. El teatro ruso clásico es conocido por ser un teatro de autores y de directores. Además hay directores universales como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, etc. que marcan una metodología dramática en principio absolutamente personal que se convierte en universal.

El dramaturgo debe reunir numerosas cualidades que lo habiliten para el tratamiento de los textos dramáticos y su adaptación a la escena concreta, al contexto específico, al tiempo del público. Para la escenografía, las ideas propias del dramaturgo, su manera de enfocar un texto, de pretender darle vida, de contextualizar, adaptar, actualizar una trama, de dar un sentido y carácter al texto elegido, son fundamentales. Es decir, no solo debe conocer el tema sino que debe tener la capacidad de expresarse por medio de la forma y transmitir el contenido de la idea o de la problemática que se quiere exponer. Es la persona que toma la obra y decide el cómo será establecido su texto en la representación. El dramaturgo siempre debe ser una persona de formación cultural amplia, así como tener ideas sólidas y saber cómo comunicar. Además de ser un experto en el entorno de la obra, dominar la connotación del proyecto dramático. Es decir no solo conocer el pasado histórico concreto sino la actualidad. Esta formación se debe completar con el dominio de la maquinaria teatral, para hacerle capaz de manejar sus recursos escénicos y saber presentar su experiencia, con el talento comunicador que necesita transmitir la fuerza de la obra.

En palabras de Bernard Hewitt: “Hay millones de espectadores y hay una industria de gran envergadura, a pesar de ello, el drama con caracter profesional no goza del prestigio del teatro profesional ya que se le impregna, en cuerpo y alma, un caracter comercial; mientras que el teatro profesional, está en un nivel más elevado que el de un simple nivel comercial; es negocio y arte al mismo tiempo” (Whiting, 1970, p. 17).

Por tanto, un dramaturgo debe ampliar sus horizontes y enfrentarse al desafío de los demás medios, como la radio, la televisión y el cine para obtener el objetivo de la obra y que esta llegue al público. La dramaturgia es la base sobre la que se construye la obra. Posteriormente, aparecerá el director, la actuación y la escenografía. Esa tiene que contar ya con la ubicación y características del espacio concreto: un espacio adecuado, el decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido y demás factores que contribuyen a conseguir el objetivo de la visión del director.

La escenógrafa Pamela Howard dice: “Me considero a mí misma una investigadora que busca las claves de una solución teatral que sorprenda y cuyo modo de realización resulte un misterio. (...) Lo valiente es acercarse al texto sin ideas preconcebidas, que las palabras hablen y surja la vida en ellas. El texto es un territorio que nadie ha descubierto y del que nadie ha trazado aún un mapa.(...), se identifican las referencias geográficas, se dibuja un mapa imaginario de los decorados vacíos y una imagen del mundo de la fantasía del autor, aunque no lo veamos sobre el escenario” (Howard, 2004, p. 41).



Así pues, la relación entre la escenografía y obra comienza con la lectura de las anotaciones visualizadas en la descripción del entorno y situación, lo que dará al diseñador una idea general para aplicar su concepción de los valores visuales, para expresar el contenido basándose en el trasfondo cultural,

artístico y formal para la evolución del argumento de la obra, de modo que el escenario explique y transmita las ideas del original a través de su visualización. El éxito de la escenografía depende de una buena explicación y formulación del tema, además de una relación con los elementos escenográficos para conseguir así una cimentación y una consistencia que haga llegar la idea del escritor al público.

La estructura dramática es la base para hacer llegar el discurso y el efecto al público. Gracias a las herramientas técnicas y los recursos dramáticos, el autor ha definido un tono concreto, sea cómico, trágico o tragicómico. Además sigue de algún modo un tipo de estilo comunicador buscando un realismo, naturalismo, simbolismo, absurdo, etc. Esta concreción discursiva permite conseguir la confluencia y unión de forma y contenido de la obra.

La estructura del espectáculo

El tema de un espectáculo, su definición y concreción del perfil, los criterios y filosofía que impregna su creación, los recursos conceptuales, la profesionalización y las aptitudes expresivas de sus autores son determinantes. Las experiencias a transmitir y el talento para un adecuado discurso, su poder de comunicación, su coherencia y arte expresivo determinan su atractivo y fuerza, su poder de seducción para un público. El autor recibe las influencias de su entorno, tanto culturales, como ambientales, ideológicas o psicológicas, dentro de la sociedad, y las traduce en ideas para dar forma a su creación. Así, configura por medio de una narración un espacio temporal fijando un lugar, unos personajes y una acción con un planteamiento y un final que debe comunicar de la forma más adecuada a sus propósitos.

El tema es el motivo de una obra. El autor que lo elige define su modo para mostrarlo así como la estructura a desarrollar. El director propone su visión para presentar esa narración y la manera de comunicarlo, sea ciñéndose a su literalidad o a una versión subjetiva. El autor ha seleccionado previamente los

objetivos y métodos para que el contenido del discurso y su forma elegida llegue eficazmente al público.

El escenógrafo junto con el director son plenamente conscientes de que lo que sucederá sobre el escenario será diferente de lo imaginado inicialmente en el texto, por la razón de que la representación teatral sobre el escenario tiene una realidad de un escenario, unas personas y las contingencias de un espectáculo en vivo. Autor, director y escenógrafo, creación e invención al mismo tiempo, son conscientes de que las normas, las reglas y los fundamentos de un tema inicial serán materializados sobre una escena auténtica y viva donde la realidad del momento actuará.

Las personas del espectáculo

Elegido el tema que motiva el espectáculo los personajes que lo representan en escena se convierten en la personificación del discurso donde contenido y forma se funden.

La palabra personaje obviamente deriva del latín *persona*, pero con el matiz de “característico” o dotado de un *carácter*, de una máscara, sea literal o figurada, es decir dotado de algo que le hace interpretar otro papel diferente al propio. El personaje es pues un ente imaginario con un rol o función que se basa en la imitación de otro. Es un término que se encuentra en cualquiera de las artes, sea la pintura, la novela, el teatro, la danza o el cine y deriva de la palabra griega *carácter*, que se aplicaba a los actores cuando interpretaban varios papeles cambiándose la máscara en una misma obra para interpretar otro “rol”. En el teatro, el personaje da vida por medio de una persona real a un ente que solo existía en la imaginación del autor. “Así pues, se diferencia el personaje en el teatro y las demás artes dramáticas del narrador en que se expresa directamente a través de diálogos, monólogos y movimientos propios “sin necesidad ya del autor o el novelista” (Ilyās, 2006, p. 270).

“La palabra *šajšiyya* (‘personaje’) en lengua árabe es una innovación tomada de la palabra *šajš*, que significa solamente ‘rasgos generales’. Sin embargo, en el ámbito árabe es costumbre emplear la palabra occidental *carácter*, que significa ‘naturaleza’ o ‘cualidad’.

Aristóteles, en su obra *Poética*, cita la palabra 'carácter', aludiendo a las particularidades que definen a alguien por su decir y actuar, y que describe sus rasgos faciales y corporales. También menciona los rasgos sociales de status y clase a la que pertenece, el oficio al que se dedica, dónde vive, etc. Y también menciona otras consideraciones que definen el temperamento, las inclinaciones y condición moral, sus objetivos en la vida, su capacidad de innovar, de disfrutar, etc.

Siempre hay una relación dialéctica entre las acciones del personaje y las características que sirven para definir su personalidad. Las acciones provienen del conflicto interior de la obra. El personaje estará completo a través de la interpretación del actor, que le proporciona una concreción como ente. Por ello, la forma en que el autor le retrata tiene una gran influencia sobre su interpretación. El actor, en el teatro griego, representaba a diversos personajes y lo conseguía simplemente cambiándose la máscara con la correspondiente para identificarse con el siguiente a interpretar. En el teatro oriental, la interpretación del actor está delimitada por la naturaleza estereotipada de los personajes. Solo hace pocos siglos, al llegar a la era moderna, surge el desarrollo de los personajes, y la interpretación del actor se convierte en su identificación con ellos. Al autor teatral se le exige una imaginación enorme para saber cómo construirlos, destacar sus características por medio de rápidos trazos que les representen dando detalles reales para materializar una imagen nítida de ellos. La escenografía y concretamente el vestuario y el maquillaje juegan un papel fundamental en esa "caracterización del personaje".

Los personajes

Para una escenografía la jerarquización visual de una obra, y de su puesta de largo visual ante el público, se presenta como fundamental. La definición de los personajes y la fijación de su imagen de acuerdo a su función dentro de una escena, es una de sus misiones fundamentales. El vestuario y el maquillaje se vuelven esenciales para esta definición, pero no lo son menos otros componentes escenográficos como la iluminación concreta o las movimientos o los sonidos que colaboran a delimitar su caracterización

dentro de una escena y en la dinámica visual de toda la obra. En el mundo escénico asiático los personajes estereotipados son obviamente materia escenográfica esencial pero no está muy lejos esa importancia de fijación de imagen en Occidente. Prácticamente en cualquier espectáculo hay una diferenciación entre los personajes, sean los principales, los secundarios o los genéricos. Los protagonistas deben tener un debido resalte visual ya que el argumento gira en su torno. En obras de contenido simbólico, es decir prácticamente en la inmensa mayoría, la idea visual del héroe y su antagonista, centran la visualización del conflicto o la trama y la acción de la obra. En siglos anteriores, había figuras como el coro que aparecía para aclarar aspectos de la obra y crear un vínculo entre las escenas, las situaciones y los personajes. En el teatro moderno la función coral se ha trasladado a los personajes secundarios, que tienen papeles menores y su cometido es reforzar la acción dramática.

Esta evolución también ha facilitado la aparición de numerosos tipos de personajes secundarios debido a la diversidad de ideas, formatos y temas. Si en la antigüedad los estereotipos eran normales, como las figuras de un guiñol, la complejidad de las piezas modernas, sean o no dramáticas, lleva a una variedad increíble debido a la evolución de las reglas y a la aparición de géneros nuevos, lo que ha provocado que sea difícil a veces diferenciar a priori entre los personajes principales y los secundarios. Eso cuando, como es habitual y del gusto de hoy en día, se eleva a la categoría de personajes guías, con principal protagonismo, los que antes eran papeles totalmente secundarios.

Los personajes característicos son bastante comunes hoy en día e incluso es habitual que se erijan en personajes guías de la obra. Actualmente, pueden ser figuras provenientes de mitos antiguos o modernos que por sus características sirven de eje para una acción dramática. Hoy, lo anecdótico tiende a volverse metafórico ofreciendo una visión insólita y más atractiva en una narración.

En cuanto a los personajes modelo o estereotipos, estos obedecen a patrones ya conocidos por el público y encarnan a un grupo social conocido, exponiendo sus ideas, costumbres, tradiciones, problemas e intereses.

En escenografía es cada vez más raro, según avanzan las técnicas y las tecnologías escénicas, encontrarse con instituciones pasadas como el narrador o el coro, que durante siglos fueron habituales. A veces se utilizan hoy para ofrecer una idea visual de una escena clásica o antigua. Edwin Wilson nos habla de ellos: “El empleo de un coro o un narrador crea una relación dialéctica o una asociación entre un grupo exterior a la obra y los personajes en torno a los que gira la acción” (Wilson, 2001, p. 560). Así pues, eran personas utilizadas para hablar directamente con el público. Se consideraba al narrador el mensajero que contaba a los espectadores desde detrás de los decorados. Este personaje hoy en día aparece como un elemento antiguo, a veces se ve acompañado por un coro, que declama, baila y canta.

Los estereotipos son personajes que corresponden a patrones establecidos, conocidos previamente porque pertenecen a lugares comunes. Están dentro del método de representación mediante el que se simplifican mensajes, al jugar con una simbología o una iconografía conocida. En el teatro de guiñol, de entrañable y sencilla escenografía, es muy habitual el uso de sencillos tópicos, lugares comunes y personajes estereotipados. Pero esa simplificación es totalmente habitual en todo el teatro medieval, en todas las escenificaciones de juglares, en las de los monjes Goliardos, en las piezas de los bufones y de extendido uso en todo el teatro japonés Noh o en el Kabuki, en la ópera clásica china, en las sombras chinescas y en instituciones similares de otros países del mundo asiático. La



Personajes estereotipados en teatro Kabuki.

visualización de estos personajes obedece a una labor de contextualización y de impacto psicológico en el espectador. Así, se conoce desde el comienzo

quién es el protagonista, quién el antagonista, quién el poderoso, quién la virtuosa doncella, quién el implacable juez, quién la madre angustiada, quién el estudiante, el guerrero, el sirviente, etc. Los personajes estereotipados visualmente destacan por una serie de características que permiten al público reconocerlos con facilidad desde el mismo instante de aparición en el espectáculo. Son personajes cuyo comportamiento y acciones nunca se transforman ni cambian, y a veces incluso tampoco su aspecto, con una única forma y naturaleza. Conservan sus características a lo largo de toda la obra, lo cual afecta a la naturaleza de sus acciones. Estos personajes estereotipados nacieron en los inicios de la historia del teatro y de alguna manera proporcionan una facilidad enorme para las narraciones al ubicar perfectamente al público respecto a sus acciones y preferencias. En la Commedia dell'Arte se muestra perfectamente su función. Hoy en día podemos ver claras escenificaciones con personajes estereotipados en las series cómicas de televisión, en los dibujos animados o en los espectáculos de lucha libre.

Otro tipo de personajes importantes de cara a una caracterización visual para la escena son los que adoptan formas de animales o cosas sobre las que los humanos adjudicamos propiedades que corresponderían a nuestra especie. Así se utiliza la idea de la charlatanería del loro, la tozudez del burro, la vista del águila o la maldad de la serpiente. Los objetos o las cosas en general también se humanizan sin problema y podemos visualizar a alguien con forma de tanque o de roca para explicar su fortaleza o de limón para calificarle de ácido, o de flor, de martillo, de hucha, etc. Los personajes míticos, de fantasía, de características no humanas y alegóricos se presentan ya en el drama griego e incluían animales, pájaros o ranas, como en las obras de Aristófanes. Desde Esopo, la personificación de animales o cosas se mostró como una eficaz metáfora para observar las conductas de los hombres. Hoy en día, estos recursos, que han pasado claramente a la animación por medio de Walt Disney o de los estudios Pixar y otros, los vemos constantemente. Los personajes que poseen estas dimensiones y cualidades son conocidos en toda la historia de la literatura, y, a este respecto, destaca el autor francés François Rabelais (1494-1553),

especialmente con sus obras morales, destacando su Gargantúa, capaz de devorar todo.

En teatro y sobre todo en el campo infantil, es absolutamente normal, pero también en el territorio adulto es muy habitual esa personificación o humanización de animales y objetos o máquinas (robots o máquinas que hablan o actúan sin ir más lejos, como recurso ya clásico).

Dentro de la planificación de una escena, sobre todo teatral o cinematográfica, es importante destacar las escenas dialogadas, por ser las más habituales. Estas escenas constituyen un desafío por su variedad y porque el texto se convierte en el centro de la “acción”. Visualmente es importante tenerlas en cuenta para mantener, dependiendo de la importancia de su ritmo y tensión si deben ser remarcadas, impostadas o por el contrario, rebajadas en su visualización para respetar el protagonismo de su discurso. La comunicación en una escena no se reduce únicamente al contacto entre los personajes que hay sobre el escenario, sino que se busca una comunicación entre los personajes y el público, -es decir entre el autor y el público-, ya sea visual o auditiva, por medio del diálogo.

Desde el punto de vista de la imagen escénica, el movimiento puede utilizarse escenográficamente como un tipo de diálogo teatral. Supone una especie de reafirmación, contradicción o equivalencia del diálogo, especialmente al expresar sentimientos a través del baile y el canto donde el personaje expresa sus emociones. El diálogo puede obtener una confluencia entre el actor y el espectador. “El discurso no es una simple exposición de datos, sino que también tiene un valor como acción, ya que provoca un efecto sobre los demás, lo cual es uno de sus objetivos (...). Los directores contemporáneos juegan con este aspecto por medio de cambios en las circunstancias del discurso para variar su sentido y hacer que aporte una lectura especial de la obra” (Ilyās, 2006, p. 177).

El argumento, la trama, el espectáculo.

El argumento es el núcleo en torno al que se estructura un espectáculo, donde se desarrolla y organiza la acción. Para la escenografía es el elemento fundamental porque es lo que va a provocar que una visualización se encamine hacia uno u otro concepto, ya que debe poner imagen adecuada al tema que desarrolla. El tema dirigido en uno u otro sentido al público es el aglutinante de los componentes entre sí para obtener el conjunto completo de la obra por lo que la escena debe ser definida visualmente partiendo de su finalidad, su tono, su carácter e intención. “El concepto de trama tiene relación con el aspecto dramático en el teatro, la narración y en muchos otros géneros. Es el conjunto de acciones que se entrelazan a causa del conflicto entre los deseos de los personajes. Este conflicto se traduce en acciones por medio de las cuales se delimita la trayectoria dinámica de la obra desde el principio al fin” (Ilyās, 2006, p. 166).

Por esto, podemos afirmar que el tema es aquello que clarifica la acción y el desarrollo del argumento que permite que todos los elementos se muestren para crear en el espectador sentimientos de manera consecutiva y lógica. Según Edwin Wilson, el tema “es la expresión del orden del argumento o el ocultamiento y la organización de las escenas de la obra. La trama, frente a la historia, que es el relato completo de la acción o de la sucesión de acción, y suele presentarse organizada temporal y consecutivamente, es la expresión del análisis y el orden de las escenas tomadas de una historia para presentarlas sobre el escenario” (Wilson, 2001, p. 464).

Por tanto, la trama debe construirse sobre una estrategia narrativa, delimitando las escenas en una secuencia temporal de la acción teatral, vinculándola con una relación causal que incluya la progresión de la obra desde el principio, el clímax y hasta el final.



La progresión de la obra conduce a un clímax.

La trama como motor de la narración donde el dramaturgo decide qué escenas incluirá y de qué modo se sucederán.

“Existe una confusión entre el concepto de acción dramática y el de trama. La realidad es que la trama se relaciona con la progresión del argumento y con la relación existente entre los personajes dentro de dicho argumento. (...) El nexo es, pues, el momento del clímax en el argumento, ya que la trama no es un momento, sino la progresión que se compone del entrelazado de las líneas argumentales entre sí a lo largo de la obra” (Ilyās, 2006, p. 168).

Se dice que no hay trama sin conflicto. La raíz de la palabra conflicto tiene origen en el latín *confligere*, que significa “chocar” o “colisionar”. Es una palabra que implica una relación de enfrentamiento entre dos o más partes contrarias, en una relación entre individuos o grupos. Se establecen normas para equilibrar las fuerzas en conflicto según la obra. La colisión con otras fuerzas provoca circunstancias entrelazadas que aparecen en una sucesión temporal hasta llegar a la tensión en su punto más alto y posteriormente acaba resolviéndose.

Respecto a los personajes, según afirma el crítico Kenneth Mac Gawan, el dramaturgo: “debe escoger con cuidado y debe desarrollarlos para que incluyan a personas capaces de responderse unas a otras y de enfrentarse entre sí” (Wilson, 2001, p. 482).

“El clímax es el momento en que las ideas, las acciones, las palabras y las dificultades, a través de una forma dramática compleja y desarrollada, llegan al punto crucial y con carga dramática de la obra, que necesita de una explosión” (Al-Nādī, 1987, p. 66). Es decir, es la respuesta explícita al conflicto y a los obstáculos que encuentran los personajes en una crisis que conduce a una escalada dramática. El desenlace o final es la resolución del conflicto. “La palabra francesa *dénouement* (‘desenlace’) procede del latín *de-nodare*, que significa ‘deshacer los nudos’ y se traduce literalmente con la palabra ‘desanudar’ (...). Que la obra sea completa significa que la conclusión debe dar a conocer el destino de todos los personajes y aportar una resolución a todos los problemas expuestos en ella(...). Con el desarrollo del teatro, la conclusión se propone con un nuevo decorado y no siempre

constituye el final del argumento, sino que sugiere una explicación de la obra en su conjunto.” (Ilyās, 2006, p. 179).

2. La dirección del espacio escénico

El director de escena es en un espectáculo el coordinador del conjunto de la obra. Es quien decide en última instancia el concepto integral y de quien depende no solo el tono sino la visualización del tema seleccionado. Por tanto de él depende la escenografía, aunque tenga a un diseñador a cargo de ella, o un director artístico, o un visualizador o una figura encargada de los aspectos de la imagen de la pieza a realizar y presentar al público. Bernard Beckerman, hablando del papel concreto del director en el teatro dice “El teatro es aquello que se crea entre las partes” (Wilson, 2001, p. 13).

Esto significa que el texto, la interpretación, el decorado, el vestuario y las escenas son parte de la unidad a realizar, pero ninguna de ellas puede funcionar de manera autónoma porque todas están subordinadas a la visión del director. El término dirección de escena se refiere al proceso de organización de



los elementos y componentes de la pieza a exhibir, la actuación, el movimiento, el decorado, el vestuario o la iluminación, y su preparación en forma de escenas teatrales. Quien presenta una imagen integral es la visión del director. Este término ha adoptado numerosas connotaciones, entre ellas la de puesta en escena, que se refiere a la organización formal del movimiento de los actores, y procede de la expresión francesa “mise en scène” usada por primera vez en 1820 y que sigue en vigor hasta hoy, aunque su significado ha evolucionado y ha pasado a significar “director teatral”.

La visión del director, en su sentido actual, es el análisis y la transmisión del contenido del tema motivador a través de los medios, recursos y técnicas, los intérpretes, la definición del método para aclarar el argumento dramático de la representación, la búsqueda de un espacio adecuado y la organización estratégica del espectáculo, además de estudiar todos los elementos personales y técnicos de la obra para conseguir una forma integral que tenga como finalidad hacer llegar la idea y la visión del director a la mente del espectador. En palabras de Pamela Howard, “la dirección de la obra transforma lo desconocido en conocido gracias a la colaboración entre artistas y creativos: el director, el escritor, el escenógrafo, el coreógrafo y el iluminador. A través de la visión propia de cada uno de ellos, llegan todos juntos a una planificación de la representación, a la que los actores insuflan vida sobre el escenario” (Howard, 2004, p. 117).

El trabajo de director como hoy lo entendemos no se conoció hasta finales del siglo XIX, y se le puede considerar un heredero de los coordinadores antiguos de las representaciones teatrales, fuera cual fuera el nombre que se le diera a esta función a lo largo de distintas épocas. Se trata de un oficio cuyos orígenes e historia se remontan a los comienzos y primeras manifestaciones de cualquier espectáculo, como demuestra la existencia de indicaciones y normas en los registros que han aparecido en todas las culturas, como en el teatro oriental Noh o Kabuki o en el teatro clásico griego o romano, que incluían reglas que se conservaron a lo largo de toda su historia para configurar la representación, dado que la naturaleza de la función teatral requiere necesariamente la existencia de una cabeza que organice y coordine cualesquiera festividad, incluidas las llamadas báquicas o dionisiacas, por aparentemente caóticas que pudieran parecer.

Así pues, en épocas remotas el autor solía ser el director, es decir, el dramaturgo escribía con la idea de materializarlo él mismo sobre el escenario. Entre ellos encontramos a Esquilo y Sófocles, pero también a Shakespeare, Goldoni o Molière, cuyos textos están llenos de anotaciones artísticas y técnicas para que el trabajo del director fuera lo más preciso posible en todos sus detalles, ya se tratara del movimiento, del diseño del escenario, de la música, las canciones o la interpretación, explicando incluso

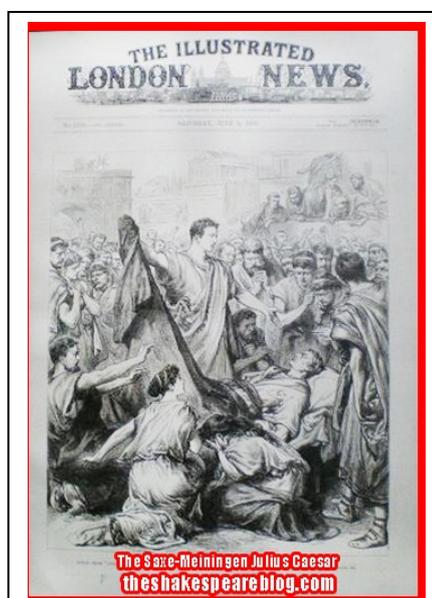
cada uno de los elementos y disponiéndolos según las posibilidades técnicas de que dispusiera el espacio, el local, la maquinaria y los trucos de la obra.

En la Edad Media, el oficio de director evolucionó, encargándose de conducir todo un especialista, un director de escena, al que se llamó *maître de jeu* (“maestro de la función”), que se encargaba de coordinar el movimiento, la actuación y la recitación de los actores y más adelante de preparar los decorados, el vestuario y el atrezzo necesarios para llevar a cabo la representación con ayudantes, para indicar las entradas y salidas de los actores y otros para ocuparse de la maquinaria y los efectos.

En Europa las representaciones se volvieron paganas con la restauración inglesa y los siglos de oro francés y español, cuando el autor se ocupaba de la dirección de la obra. Con la aparición de las reglas neoclásicas, se aprecia una evolución de los métodos y escuelas de dirección, como en Molière, que no era simplemente escritor y actor, sino que se ocupaba de la dirección de la interpretación de los actores y de la representación en general.

En Shakespeare encontramos indicaciones para la interpretación propios de un director, como este texto: “Mantente entre el movimiento y la palabra, entre la palabra y el movimiento, pues, si tienes cuidado, no excederás la moderación de la vida, pues toda exageración en la interpretación sobrepasa los límites de la actuación, los límites que fueron y siguen siendo los que reflejan la vida como en un espejo, para que la moralidad vea su rostro y la vileza su forma verdadera, para que la época observe su ser y el ser su constitución y sus facciones.” (Ardaš, 1979, p. 29).

Con la evolución del teatro, las obras se empezaron a escribir en forma de guiones o indicaciones -cuadernos del director-, donde se registraban datos detallados sobre técnica y modo de dirigir. “Entre las influencias que hay que reconocer



Cartel de una de las obras del Duque de Saxe Meiningen, padre del arte de la dirección en su significado actual.

coincidir y que cumplen una función en el desarrollo de la dirección antes de la aparición de este concepto de manera independiente, se cuenta lo que escribió y realizó el músico alemán Richard Wagner (1813-1883), quien aplicó modificaciones importantes sobre el método de llevar a cabo la representación vinculando la iluminación con los personajes y las situaciones dramáticas” (Ilyās, 2006, p. 8).

Y esto gracias al avance de las técnicas audiovisuales del teatro y a la invención de la electricidad en 1880, el interés de los dramaturgos giró hacia el desarrollo de la forma de la representación, tanto en los métodos de dirección como de interpretación, decoración, iluminación o vestuario. El verdadero nacimiento del arte de la dirección con su significado actual llegó de la mano del duque de Saxe Meiningen, en Alemania, quien fundó su compañía en el año 1866, fue su director y presentó sus obras por Europa entre los años 1874 y 1890.

Lo mismo puede decirse de Emile Zola, cuando se opuso al Romanticismo para desarrollar el Realismo: “El sabio completo surge de la tierra. Hemos empezado a estudiar sus documentos y experiencias, su visión de las cosas desde el principio, para descubrir a la persona y a la naturaleza y llegar a lo que oculta todo esto (...). La persona que se somete a la acción, y que al mismo tiempo crea la acción, es el verdadero teatro, un teatro de características sublimes. Las representaciones teatrales mecánicas que fatigan nuestros oídos y las formulaciones dramáticas que someten a los personajes a simples juegos de entretenimiento no son merecedoras de la madre de la literatura” (Ardaš, 1979, p. 39). Estas palabras influyeron al director francés A. Antoine, fundador del Teatro Libre de París en el año 1887, quien se considera el primer director teatral de Europa y trazó las líneas para el establecimiento de los principios del concepto de director. En su libro Conversaciones sobre la dirección, publicado en 1903, reivindicaba que la dirección fuera un oficio independiente por sí mismo.

Según el análisis de Antoine sobre la dirección, “el trabajo de dirección tiene, necesariamente, dos sentidos opuestos. El sentido formal (decorado, vestuario, atrezzo, iluminación, etc.) y el sentido que llamo interior, y que sigue siendo desconocido para nosotros. Y este sentido es, en realidad, el arte de descubrir los tesoros más profundos del texto teatral, y me refiero a los secretos psicológicos y filosóficos, por medio de las indicaciones que dicto al actor, que deben ser claras, y la precisión del compás, para que llegue a materializarse lo que hay detrás de las palabras y la acción. En cuanto al arte de la actuación, el mejor actor es aquel que prepara su interpretación con una formación técnica y física, de modo que su cuerpo, su rostro y su voz consigan la flexibilidad que exige la expresión” (Ardaš, 1979, p. 44).



Ubu Rex, representación del Simbolismo, opuesto al Realismo.

La dirección se vincula con el Realismo, especialmente en Rusia, Alemania y Francia. A principios del siglo XX, apareció la escuela Simbolista, opuesta al Realismo y al Naturalismo. Es fundamental el concepto novedoso de la obra *Ubu Rex*, de Alfred Jarry (1873-1907), que le aplicó el director ruso Nikolái Evreinov (1879-1953).

El surgimiento del Expresionismo ejerció su influencia sobre las representaciones teatrales en la configuración del escenario y el decorado, que se introdujo en las obras del director suizo Adolphe Appia (1862-1928), del inglés Gordon Craig (1872-1966) y del austriaco Max Reinhardt (1873-1943).

Meyerhold fue calificado como un reformador del teatro en el siglo XX, ya que creó una técnica única en su clase, según la cual la forma y la expresión dramáticas se definían por la mecánica de la vida. De este modo, propuso un nuevo sistema para preparar a los actores que combinaba la formación física, los juegos con objetos, el contacto dentro del grupo y el control de la

conducta en el espacio teatral. Este sistema contribuyó a que el actor dominara la energía y el mecanismo del movimiento del cuerpo.

Entre esta pluralidad de tendencias en la dirección, se incluye una línea definida representada por el director francés Jacques Copeau (1879-1949) y otros seguidores suyos. Su método y proceso de dirección tiene como objetivo hacer énfasis en la estética y la esencia del texto teatral, centrándose en la interpretación de los actores, la dicción correcta y clara, la mímica y el interés por el espacio escénico vacío en cuanto a decorados y escenografía.

“En sentido opuesto, el francés Antonin Artaud (1896-1948) es considerado el primero en reducir la importancia absoluta del texto y dársela al actor en la realización de la representación. Artaud influyó



sobre los movimientos teatrales posteriores que iban en la misma dirección, como las obras de la compañía estadounidense Living Theatre y todas las que insistían en la ausencia del papel del director y del texto. (...) La aparición de la experimentación creativa colectiva en los años sesenta del siglo XX tuvo un importante papel para la distribución de la responsabilidad de la dirección entre todos los miembros de la compañía, pero esto no provocó de hecho que se redujera el control del director, quien sigue llevando la responsabilidad del montaje de la obra” (Ilyás, 2006, p. 10).

La escenografía y la dirección artística se incorpora de manera natural a la coordinación del director ya que supone su “visualización” de la obra en sentido estricto. Esto significa que hoy en día no es extraño ver a grandes artistas como Bill Viola o Marina Abramovic como directores artísticos en obras importantes. En especial la ópera se ha convertido en un género donde la escenografía toma un protagonismo especial y determinados escenógrafos toman el atractivo de la presencia de su trabajo en espectáculos donde antes el director era la clara cabeza.

La dirección artística y la escenografía

Como es sabido, un espectáculo hoy en día tiene un concepto integral que combina numerosos recursos y profesiones, materiales, técnicas y aspectos conceptuales, como la literatura, la interpretación, la plástica, el decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido, los efectos especiales, etc. Es decir, es un compendio de armonía audiovisual que da forma a la pieza final. Si el trabajo del director es imprescindible, dado que define las características de la creación artística, traza las bases de la unidad y la coherencia de los elementos incluidos en la planificación previa. El director es el responsable de combinar todos los procesos de la obra.

La parte específica de la dirección artística exige una persona que posea una cultura amplia y conocimiento de los valores de los recursos técnicos y humanos con las que se relaciona, ya sean formales, organizativos, administrativos o técnicos, para poder relacionarse con ellos. Es necesario que el director artístico posea una sensibilidad perceptiva intelectual, para dar forma a la propuesta de experiencia, que además pueda dar lugar a la invención de nuevos métodos, a la búsqueda de soluciones, al desarrollo de la imaginación, a evitar al menos errores en una compleja coordinación visual. La dirección artística requiere de ideas, capacidad, visión y formación teórica específica de todos los elementos del espectáculo a realizar.

El director artístico debe escoger un tema del interés del espectador y presentarlo con un lenguaje fácil de visualizar por el público. Debe tener en cuenta la cultura y entorno del público concreto que hay en la sala, seleccionando temas que se adecuen a la sociedad a la hora de proponer una visión de cada pieza. Esto significa que debe ser una idea sencilla y clara para un público en principio heterogéneo.

El mayor peligro al que se enfrenta el director cuando da una relevancia injustificada a un elemento respecto a otro, como por ejemplo si relega la parte visual a la interpretación o la escenografía al concepto que sigue la dirección, la música al diálogo, el decorado o el vestuario a la comodidad de los intérpretes, etc. Así pues, la función del director artístico puede resumirse en tres ejes principales: el primero, el respeto al tema del espectáculo; el

segundo, un equilibrio en la dirección de los elementos diversos; y el tercero es ofrecer siempre al equipo de personas que coordina una claridad y precisión de ideas, donde todos deben tener la seguridad de que su cabeza sabe exactamente lo que quiere.

Estudio de la idea central y su visualización

Sin duda, una de las funciones más importantes del director artístico es estudiar y analizar las ideas del autor y definir la visualización de los elementos y personajes que construyen la obra. En palabras del director y norteamericano Harold Clurman en su libro *On Directing*, “El director tiene que decidir (...) el conflicto que constituye la trama, las personas y sus estrategias” (Wilson, 2001, p. 239).

Al evolucionar la función del director se ha pasado a una perspectiva diferente con la preparación de una determinada visualización para presentarse sobre el escenario.

Meyerhold, uno de los principales fundadores de una escuela en que plantea tomar el control sobre todos los elementos de la obra desde el comienzo, incluso desde la preparación o reescritura del texto para presentar su visión de la dirección, pedía incluso a los actores que interpretaran papeles acrobáticos como en el circo, o deportivos como la gimnasia, o incluso imitando a robots, y en sus obras siempre se imponían sus teorías como director y no como



autor teatral para clarificar su visión. Asimismo Robert Wilson, uno de los directores actuales que crean sus propias obras, adopta diversas funciones, como la de director, autor y escenógrafo, para controlar todos los elementos de la representación y ponerlos al servicio de su visión personal.

El director como artista visual

Szainy dice sobre la función del director: “Podemos decir que en esta fase de la creación (...) no es conveniente que el director sea un simple maestro, sino que debe hacer las veces de conductor, que conduce algo a lo que aporta la imaginación, el cerebro y los objetivos del actor (...). En mi calidad de director, tengo que actuar de manera que provoque el enfrentamiento en el argumento dramático y llegar con él a una tensión dramática (...). Lo que me importa de ello son los resultados.” (Taranicnko, 2006, p. 137).

El director debe decidir el método y estilo de la obra, y la determinación de un método de dirección afecta al conjunto de la obra, a todos los elementos de la representación, incluido decorado y vestuario.

El director creativo, por su parte, escucha todas las opiniones, siguiendo un método de colaboración. Hay que mantener un diálogo y un debate constantes sobre las distintas decisiones hasta decidir finalmente la forma más adecuada al servicio de la obra y de las personas que intervienen. En palabras de Pamela Howard: “El director hallará una gran ayuda en la información escenográfica del texto, acerca de los personajes y el contexto, en su entendimiento de los actores y en su capacidad de proponer estudios que den impulso a la obra. Los escenógrafos son arquitectos del vacío escénico y forman parte de la dirección, pues son ellos los que proponen la dirección del escenario, como debe ser, según el tipo y la organización del texto en relación al escenario vacío o a la forma visible de la obra” (Howard, 2004, p. 122-123).

Esto significa que el director teatral debe consultar al escenógrafo para el diseño de los decorados, el vestuario, la iluminación y el movimiento de los actores, además del concepto formal a través del cual presentará las imágenes y formas de la obra en general. Tiene que desarrollar su concepción alegórica y simbólica con el equipo y estudiar la manera de emplearla, ya sea en la actuación, en el decorado, en el vestuario, en la iluminación, en la música o en el sonido. Se debe traducir este espíritu, este significado, en imágenes por medio de su creatividad para dar forma a una obra estimulante con ayuda especialmente de un escenógrafo que comparta

su visión. Afirma Szainy sobre su experiencia y su visión como director: “empleo un método de razonamiento que se acerca al modo en que piensan los artistas plásticos (...). Me enfrento a la visión de la obra considerándola una mezcla de elementos de origen diverso, la luz, el color, el sonido. Y los vinculo todos a través de un concepto nuevo del espacio escénico, además del trabajo teatral, que, al fin y al cabo, configura la escenografía de la representación” (Taranicnko, 2006, p. 109).

Así pues, la dirección artística de un espectáculo estudia todo lo que enriquezca la visión del director, ya sea dando forma o modificando la percepción del espacio escénico. Así, se debe evaluar el lugar del espectáculo, sea abierto o cerrado, preparado o no para las representaciones, sea un estadio, pista de circo, calle, estación de tren, un hall de un gran hotel, etc. Es decir, el espacio teatral sufre un cambio radical dependiendo de las necesidades de la visión escénica y la manera en que este se enfrente a los elementos de la representación, decorado, vestuario o iluminación. En palabras de Pamela Howard: “En un ambiente fructífero y de colaboración, el escenógrafo trabaja codo con codo con el director para hacer que el espacio hable a través de los actores. Una buena colaboración entre los dos es vital para construir un teatro de éxito. (...) La escenografía y la dirección deben trabajar juntas como los hemisferios del cerebro, de modo que el talento visual y espacial debe colaborar y complementar el talento literario e imaginativo del director para abrir el camino por el que debe transitar la obra.” (Howard, 2004, p. 120).

El director artístico y las personas en escena

En principio, el director artístico debe ser un organizador consciente de que las personas en el espacio que se crea para ellas deben obtener el desarrollo de su talento y ver las posibilidades corporales y vocales adecuadas para cada uno de ellos. Después de hacer la selección del personal, comienza a desarrollar las tareas de dirección con la perspectiva de la visualización del tema. El director ruso Stanislavski consideraba que la interpretación personal constituye una labor integral que incluye la formación vocal y corporal. El

director Jerzy Grotowski (1933-1999) hizo de la preparación del actor una experiencia vital integral, y el método del alemán Bertolt Brecht (1898-1956), incluía compartir con los actores la lectura dramatizada del texto, así como otros experimentos.



Ensayos teatrales e indicaciones del director a los actores.

Sobre este tema, Pamela Howard opina que “los actores son la escenografía (...), aunque, para que el escenógrafo forme parte de la dirección, hay que establecer una organización que le posibilite colaborar con el director en los ensayos para que la lógica literaria y la lógica visual actúen juntas. El escenógrafo tiene que ser parte del proceso y hacer que el público comprenda la interpretación y el modo en que esta toma forma sobre el vacío escénico. Los actores (...), normalmente, necesitan ayuda para verse a sí mismos como seres tridimensionales en el vacío formal. Por medio de dibujos y maquetas, se les puede recordar la escena tal como la ve el público” (Howard, 2004, p. 202).

Por esto, el director artístico debe encargarse de la puesta en escena, diseñar el movimiento de los actores y aclararles cómo tienen que entrar, salir y colocarse sobre el escenario. Algunos trazan un plan o esquema en base al cual hace moverse a los actores por lugares determinados, mientras otros ceden la iniciativa a las personas concretas y dan libertad en principio al actor para interpretar mientras aprovecha los aspectos positivos de su iniciativa particular. Es importante que quienes están en escena posean una fuerte motivación ya que de esta manera la interpretación personalizada de los actores ayuda a comprender mejor a los personajes.

En este contexto, el director artístico debe colaborar al ritmo específico de la obra, cuya precisión es un proceso muy importante para la representación, dado que demasiada lentitud o precipitación será negativo para el espectáculo. Así pues, la dirección artística debe ser consciente de controlar

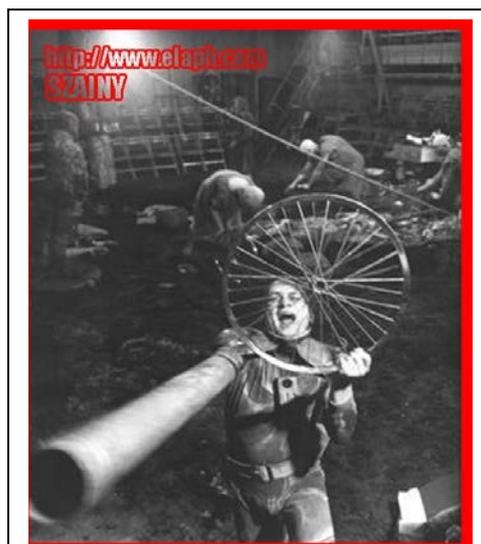
la dinámica interna del tiempo de la escena, ya sea en un diálogo o en los movimientos sobre el escenario.

Resumiendo, el teatro es un arte integral que combina un conjunto de artes. Es una mezcla de elementos materiales e inmateriales que se reúnen para alcanzar el objetivo de la representación. Es el director, de entrada, quien domina y controla todos los elementos del espectáculo para decidir qué tipo de acción se desarrollará en el escenario. El director artístico siempre es quien decide el tipo de visualización que hay que establecer para ese espectáculo y el escenógrafo ha de compartir su opinión de manera absoluta con la dirección y viceversa. Por ello, es necesaria la confianza de escenógrafo y demás miembros del equipo. De otro modo, puede suceder lo que relata Luciano Damiani (1923-2007): “Algunos directores que dan órdenes, gritan, exigen y piden (...) no saben nada o muy poco; es más, parecen sordos y ciegos. Lo importante que es que haya un idioma común, al que se llega cuando el escenógrafo domina su oficio, si quiere transmitírselo a los demás de manera artística, creativa y seria” (Howard, 2004, p. 124).

Las personas en la escena

En árabe, la palabra *mumattil* (“actor”) viene del verbo *maṭala* (...), que significa “imitar”. Los pioneros del teatro árabe empleaban las palabras *mušajjaṣ* o *mušajjaṣātī* (“personificador”) y *lā’ib* (“intérprete”), además de *mumattil*. Por tanto, es clara una etimología que refiere a los intérpretes el talento para reproducir la apariencia de lo que otros hacen.

El origen del oficio de actor tiene una diversa procedencia, desde los rapsodas y los bardos hasta los bailarines de danzas rituales. El término griego



El actor en un espacio escenográfico de Szainy.

hipokrites referido al actor significa “el que pretende o exagera” mientras el romano *histrion* significa “el que baila”. “Se deduce que lo que se esperaba de ellos era el talento para simular y bailar (...). El concepto de actor con su significado moderno aparece en Europa en tiempos no muy lejanos con el surgimiento del oficio profesional de interpretar sobre la base de la alegoría y la imitación” (Ilyās, 2006, p. 478-479).

Szainy opina: “El actor debe organizar su vida teatral sobre el escenario de manera activa, pues es el responsable no solo de emplear su capacidad y su idoneidad con otras ideas, sino que debe materializar todo su potencial emocional y pensar con el corazón y la cabeza en el modo de crear una relación con sus compañeros sobre el escenario” (Taranicnko, 2006, p. 84).

El actor debe practicar una formación intensiva para sus papeles, empleando en ellos técnicas y métodos variados así como dominar la interpretación, el canto, el baile, la mímica, además de desarrollar su propio potencial y talento corporal, de modo que esté preparado para adaptarse a diferentes conceptos y estrategias de espectáculo.

Los métodos actorales

Para la escenografía, o mejor para el concepto visual de un espectáculo teatral, donde la interpretación juega un papel clave, el concepto de actuación se presenta importante por una razón: la visualización de un personaje varía de acuerdo al tono de la interpretación. Así un tono realista marca una visión escénica distinta de uno que no lo es, y otras aparecerán si el tono es simbólico o abstracto o distanciador. La visión de la escena varía si el espectáculo es discursivo o mímico, etc., etc. El concepto de una interpretación afecta directamente a la parte visual. Por poner un ejemplo radical, si una escena se centra en la introspección de un personaje puede exigir una desnudez escenográfica, una sencilla *cámara negra*, es decir, una ausencia de decorados total así como una iluminación que no condicione lo que será la esencia del espectáculo: el poder de transmisión del actor. Otro ejemplo extremo sería una metodología interpretativa basada más que nada

en la expresión corporal mediatizará todo el elemento físico de un escenario que deberá ponerse al servicio de ese tono visual, de su comodidad y funcionalidad. Último ejemplo: una interpretación realista o una expresionista pueden conjugarse o enfrentarse, al criterio del director escénico con un decorado, vestuario, iluminación



o un atrezzo armónico, lo que concordaría con el espíritu del tono inicial de la obra; o con un decorado, vestuario, iluminación o un atrezzo contrapuesto, lo que obtendría resultados provocadores, quizás interesantes para el proyecto concreto.

El mimo es un tipo de interpretación que exige del actor una formación corporal intensiva para interpretar sus emociones a través de expresiones faciales y mimos.

o un atrezzo armónico, lo que concordaría con el espíritu del tono inicial de la obra; o con un decorado, vestuario, iluminación o un atrezzo contrapuesto, lo que obtendría resultados provocadores, quizás interesantes para el proyecto concreto.

Hay varias metodologías que utilizan los actores para representar y, que por su variedad, pueden condicionar la parte visual de la obra. **Stanislavski** es considerado uno de los primeros que propuso normas para la preparación del actor que se han convertido en clásicas. Comenzaba con una experimentación personal del estudio del comportamiento y las acciones cotidianas de la gente y del modo en que se transmiten sus sentimientos y emociones, para posteriormente crear métodos para representarlos sobre el escenario. Su modo de encarar la interpretación, llamado popularmente “El Método”, indica que es la gran referencia para el análisis de cualquier actuación. Stanislavski siempre aconsejaba a sus actores, en sus propias palabras, que “crearan su propio método”. Joshua Logan decía a este respecto: “Le pregunté a Stanislavski sobre el significado de esa frase y me respondió: ‘Significa que no tienes que depender por entero de mi método, sino que debes crear cualquier cosa que te permita trabajar con fuerza, pero te pido por favor que luches conmigo contra las ideas caducas’” (Abū Doma, 2009, p. 30).

Meyerhold estableció las reglas para un método de interpretación basada en la expresión tanto con el cuerpo como con la voz. Opinaba que el objetivo de

la formación es la preparación del actor para realizar su trabajo sobre el escenario y aprender a profundizar su conocimiento de su propio cuerpo y a dominar los gestos y movimientos para relacionarse con el espacio y las cosas contenidas en este. Es decir, trabajar para descubrir nuevos sentidos y connotaciones de la realidad a través de la relación del actor con el lugar, el tiempo y la escenografía del espacio teatral para transformar sus acciones en sugerencias, indicaciones y símbolos. Denominó biomecánica a su teoría y la fundamentó sobre la creación del equilibrio y la armonía entre la energía emotiva y la energía muscular del actor, o “la energía espiritual de la expresión”, concepto que se deriva de dos elementos básicos. El primero es la música de Wagner, considerando que la música es la más completa de las artes por su capacidad de inspiración e imaginación, que dota a los actores de una eficacia enorme sobre el escenario. El objetivo de sus clases era la adaptación a la forma y el lugar de la representación y encontrar la banda sonora con el ritmo, el movimiento y la innovación precisa para el espacio escénico y las cosas que este contiene. El segundo elemento procede de la observación minuciosa del movimiento de los trabajadores de las fábricas durante su jornada, de lo que dedujo que tendían a la economía de los movimientos corporales para obtener la producción sin cansarse y sin esfuerzo.

Gordon Craig apuntaba que el teatro estaba cargado de palabras, aunque su origen estaba en la danza y los movimientos silenciosos. Opinaba que un buen actor sabe que la vista es el más poderoso de los sentidos y el más fácilmente influenciable, es decir, que el teatro es un arte visual y que el valor de la representación se define por medio de la energía visible que surge del cuerpo del actor, como en la danza, la mímica, el movimiento y su relación con los elementos formales del espacio escénico. Así pues, Craig definía su teoría en base al cuerpo del actor y a la configuración del espacio escénico. Y llegó aún más lejos: “Creo que llegará el momento al que estamos destinados, en el que crearemos obras de arte en el teatro sin emplear un texto escrito y sin usar actores’. Sin embargo, el actor que rechaza Craig es la estrella que domina el escenario y a cuyo talento interpretativo se subordina todo el potencial de la representación, independientemente de

cualquier otra consideración artística, cuestión que supone un gran obstáculo para la evolución del arte teatral e incluso poniendo al director ante un dilema que puede impedir su visión y, por tanto, le incapacita para dar forma al marco estético de la propia representación” (Abū Doma, 2009, p. 45). Prefiere el uso de máscaras, muñecos y marionetas en lugar de emplear actores pretenciosos ante el público hasta el punto de que su ego y su arrogancia se impongan al director artístico de la obra.

Adolphe Appia se caracteriza en sus ideas por el racionalismo de la reflexión, pues era completamente consciente de la facilidad de aplicar sus ideas revolucionarias a la configuración material de la escena teatral y, por otro lado, de la dificultad de aplicarlas al actor, en su calidad de persona con ideas, opiniones, voluntad y personalidad independientes, que



además no acepta los cambios tan fácilmente como los admiten y consienten los elementos materiales. Centraba su interés en el uso de la iluminación y la música como origen activo de la configuración del espacio escénico, la expresión y la catarsis de las emociones internas ocultas en el actor. El espacio y la música son una unidad armónica y se complementan entre sí sobre el escenario. Por medio de la iluminación y las sombras, el actor puede manifestar el estado emocional, mientras que la música es un modelo para las imágenes más elevadas y completas de las artes, al poseer una capacidad expresiva enorme, sobre todo en combinación con los demás elementos, como el color, la palabra y el movimiento sobre el escenario. Appia derivó su teoría de la música de Wagner y de los artistas simbolistas, que creían en la unión entre las artes plásticas en el tiempo y el espacio.

Jacques Copeau consideraba que debía haber una relación estrecha entre el director y el actor que les permita interactuar y por la cual el director marcaba con su autoridad esta relación de superior a inferior. Pensaba que era un error que se diera a los actores libertad absoluta pero también que limitase y

coartase su espontaneidad. Copeau centró su interés en la formación de sus actores para que consiguieran habilidades físicas, elasticidad, elegancia corporal, además de la formación en habilidades como la respiración, la voz, la danza y la improvisación, como medios expresivos que el actor necesita sobre el escenario para llegar al límite de la expresión humana. Sin embargo, a la hora de formar a sus actores, concedía una gran importancia a la mímica y los movimientos del cuerpo sin recurrir al diálogo. Aunque “ Paralelamente a la escuela de Decroux, se desarrolló una nueva escuela con un concepto moderno de la mímica, la de Jacques Copeau (...) En ese momento, el actor se veía obligado a hacer estallar su energía expresiva recurriendo a su cuerpo para adoptar con él múltiples formas” (Yāwwād, www.sabahalanbari.com).

Grotowski, de una gran influencia en el desarrollo del teatro físico, desarrolló la teoría del “teatro pobre”, según la cual es posible representar la obra sin necesidad de elementos, eliminando el decorado, el vestuario, la iluminación o el maquillaje, dejando enfrente a actor y el público. Grotowski opinaba que el cuerpo del actor debía ser el único centro visual de la obra y que mostrar el interior del actor se muestra con el cuerpo. “Grotowski hace que su teatro gire en gran medida en torno al actor, ya que este tiene que descubrirse a sí mismo y ser capaz de manifestarse con la voz y el movimiento. (...) El actor tiene que encontrar solución a todos los problemas corporales con los que se encuentre y conocer cómo pasa el aire a través de sus extremidades, que crean un sonido y lo quiebran como una especie de eco” (Jalil, www.noonptm.com/modules).

Szainy dice sobre la formación a los actores: “Para mí, lo más importante son los ensayos, no la representación, porque en los ensayos es donde el actor se convierte en lo que es. No dirijo porque estoy inspirado. Recorro a la intuición y no rechazo ningún presentimiento, propuesta o sugerencia. Creo sobre el escenario y organizo los espacios escénicos según mi opinión, en la medida de la obra de arte y lo que esta inspira” (Taranicnko, 2006, p. 89). Sobre esta base se asienta el método de Grotowski, sobre cuyos principios Granville-Barker opina así: “El arte dramático es el arte de la interpretación, de principio a fin. Por ello,(...) la supervivencia y la vitalidad del teatro están

relacionadas con el rechazo a las técnicas cinematográficas y con concentrarse en la relación entre el actor y el espectador, cuestión que no puede lograrse más que con la pobreza en el uso de la tecnología y con la riqueza en el uso de la energía espiritual del ser humano” (Abū Doma, 2009, p. 82).

Así, los métodos actorales condicionan la escenografía al deber atenderse al papel concreto que se le asigna al tono interpretativo que se desea establecer en un espectáculo. El actor es el agente que encarna ante el público una personalidad que no es la suya propia y para ello debe emplear técnicas y métodos de distinto registro, bien sean clásicos, realistas o expresionistas. La expresión corporal es esencial visualmente en un espectáculo porque el movimiento humano es un vector de expresión y contiene infinidad de connotaciones y símbolos, de modo que cualquier paso o gesto que se realiza es un mensaje dirigido al público, y cualquier emoción interna bien transmitida tiene un efecto en el movimiento exterior que desarrolla el tema y, a través de ello, creando un ambiente mágico que interactúa visualmente con la audiencia.

El receptor de la comunicación: la audiencia

Grotowski dice “¿Es posible que el teatro exista sin público? Para conseguir lo que el teatro presenta como una característica de la representación, es necesario que haya al menos un espectador” (Benet, 1995, p. 19).

El teatro es comunicación siempre y necesita un emisor y un receptor. Y el teatro es en buena medida comunicación visual. El público, la audiencia concreta debe definir el espectáculo. No tiene sentido realizar algo en este campo sin contar con su connotación específica, su audiencia posible.

Para la doctora Mārī Ilyās en su libro *Al-Mu‘āṣam al-masraḥī* (“Diccionario teatral”): “El nombre *ḡumhūr* (‘público’) en árabe procede la palabra *ḡamhara*, que significa ‘reunión’. La palabra española “público” viene del latín *publicus*, grupo de gente que se reúne para presenciar y seguir un evento, espectáculo, juego, representación teatral o artística. También se le llama audiencia o espectador como genérico. (...) La existencia de un público en

vivo como grupo de individuos es necesaria para realizar una representación que, sin él, estaría incompleta, y una condición para lograr el contacto entre el emisor y el receptor” (Ilyās, 2006, p. 159).



Por otro lado dice: “El término ‘espectador’ (...) deriva del latín

spectare, que significa ‘observar’. La traducción exacta en lengua árabe es *mušāhid*, que es la denominación común del receptor, cuyo uso se ha extendido con la aparición del cine y la televisión por analogía con la palabra *mustami* ‘(oyente)’, que se emplea para el receptor de emisiones de radio. En el ámbito del teatro, la palabra árabe *mutafarriy* ‘(espectador)’ puede tener más connotaciones, ya que es un nombre de agente del nombre verbal *farġa* ‘(espectáculo)’ y del verbo *tafarraġa* ‘(ser espectador)’.

El espectador en el teatro es un individuo presente en el evento, con una entidad propia y esta propiedad distingue la representación teatral de las demás artes (televisión, cine, vídeo, artes plásticas), ya que no estaría completa sin la presencia de un público que se reúne en vivo, lo que confiere a la asistencia a una representación teatral una impronta de celebración. El espectador en el teatro también toma parte y no tiene por qué limitarse a ser el receptor pasivo del espectáculo, al contrario de lo que pasa con el espectador de televisión, que no tiene por qué realizar ningún desplazamiento. Asimismo, el espectador teatral puede expresarse directamente con aplausos y silbidos en la sala, cosa que no pasa en las salas de cine, por ejemplo” (Ilyās, 2006, p. 408-409).

Esta presencia física, vital, es un elemento básico para los espectáculos de este tipo. En los últimos años en el campo escenográfico una serie de teorías que analizan de manera innovadora el papel de los públicos y su presencia en esos espacios. Se plantea la cuestión de la representación y la reacción de los teóricos teatrales. La teoría de la representación teatral estudia todos los aspectos que contribuyen a que todos los elementos atraigan, teniendo en

cuenta su presencia física en dicha representación y las facetas que añaden complejidad a la visión tradicional de la percepción por parte del público de la obra analizando las expectativas del público durante la función, además del efecto que provocan los contenidos.

La teoría de la recepción se caracteriza por la interdisciplinariedad, es decir, la transversalidad de la estética, la psicología, la filosofía y, especialmente, la fenomenología (Estableció sus normas el filósofo Edmund Husserl a principios del siglo XX, basándose en la relación entre idea y realidad, centrándose en aquello que representan los fenómenos en nuestra experiencia consciente, se realiza un análisis posterior sobre la base de nuestro conocimiento acerca de ella). Los teóricos proponen distintas opiniones sobre el modo perceptivo del público y los factores necesarios para estimular sus reacciones.

El proceso de recepción significa la interpretación o el proceso de comprensión por parte de la audiencia. El público percibe la obra completamente desde la realidad de su propia comprensión. La emoción es una alteración en la conducta del individuo que surge de un estado psicológico que afecta a sus experiencias sensoriales. Es decir, la emoción es la respuesta a procesos psicológicos importantes, como la memoria, la percepción de los significados propios con alertas interiores y exteriores que se traduce en una acción acorde con estos significados que difieren de un individuo a otro.

El proceso de interpretación es la búsqueda del significado de la obra. Es un proceso que el director toma en consideración como parte importante de la dirección teatral y se basa en su propia comprensión de la obra y en su concepto del texto.

Hay estudios que en la relación entre el público y la obra no se han detenido en el mecanismo de recepción por parte del espectador, mientras han aparecido nuevas tendencias que se centran en la psicología, la semiología, la sociología y la antropología.

“Cuando analizamos los códigos y sistema connotativos propios de una representación (...) establecemos un sistema para la representación y para el texto, considerándolas una organización connotativa posible y generadora de los significados que relacionan el acto de su producción y coherencia como prerrequisito con la acción dramática, objeto del análisis, así como con el propio analizador” (Benet, 1995, p. 34). Es decir, la semiología o semiótica revelan el papel del público en la relación de la recepción, proponiendo un sistema determinado para analizar el código de la obra compuesto de símbolos y señales de los elementos de la representación teatral, además de la función de los espectadores.

El mecanismo de recepción

Meyerhold nos recuerda hasta qué punto es importante el público para la representación teatral y los trabajadores del teatro en estos términos: “En nuestros días, toda representación pretende conseguir una participación del público, (...) pues toda obra teatral que presentamos se basa sobre la hipótesis de que no estará completa hasta el momento en que se presente sobre el escenario, y esto lo hacemos conscientemente, porque comprendemos que el examen decisivo de la representación es el que lleva a cabo el público” (Benet, 1995, p. 26).

Las experiencias personales y los recuerdos se cuentan entre los factores más importantes en el proceso de recepción, gracias a los que el público llega a comprender y descifrar el código de la acción de la representación, ya que se conecta con la visión y las tendencias filosóficas, sociales y psicológicas que conforman una parte de las costumbres y tradiciones culturales de la sociedad.

El proceso de distanciamiento que marca la exposición del espectáculo con su audiencia. Es otro factor importante para la relación obra-espectador- Sobre este tema trata Daphna Ben Chaim en su estudio titulado *Al-Masāfa fī l-masrah. Ŷamāliyyāt istiŷābat al-ŷumhūr* (‘La distancia en el teatro. La estética de la reacción del público’). En él se ocupa de la importancia de la distancia

como concepto estético en la teoría del drama, estudiando el concepto de la distancia que representa la esencia del arte, debido a su influencia sobre la visión y la percepción del arte teatral por parte del espectador. El control de la distancia ha pasado, intencionadamente, a ser definido según los métodos teatrales de este siglo y, sobre su efecto, el director de la obra decide la clase de espacio y el tipo de escenario que puede tener un papel importante para el análisis de la representación.

Jean-Claude Vanitallie nos explica la importancia de la relación del actor con el público en el teatro y cómo se distingue esta de la que se da en el cine: “El teatro marca la diferencia con el cine y la televisión, al exigir la presencia en vivo tanto del público como de los actores en un mismo lugar.” (Wilson, 2001, p. 33).

Así pues, la relación del actor con el público en el interior del teatro es directa y recíproca durante la representación, a través de ella el actor siente las reacciones suscitadas en el público. La imaginación del espectador influye de manera enorme en su mecanismo de recepción dentro de un espectáculo, al formar en su cerebro relaciones que provocan en su ser multitud de emociones especiales. El artista creativo presenta la fantasía y la imaginación y el papel del público las completa.

Recordemos las palabras de Meyerhold sobre la importancia de la imaginación del espectador: “¿Cómo conseguía el drama de la Edad Media ese éxito a pesar de su pobreza de medios teatrales? El mérito, todo el mérito, recae en la imaginación sensorial y efectiva del espectador” (Benet, 1995, p. 24).

Edwin Wilson dice: “El teatro, con todos sus elementos, es una expresión de una imagen alegórica de una parte de la vida que representa dentro de la obra un conjunto de situaciones imaginarias, reales, oníricas o emocionales, psicológicas o sociales, de la realidad o la imaginación humanas.” (Wilson, 2001, p. 52).

Resumiendo, el espectador y su mecanismo de recepción es desde la década de 1970 centro de atención, con diversas teorías de la representación teatral,

como la de la recepción. La semiología estudia la importancia, las necesidades, las emociones y las reacciones del público, así como los medios y maneras que contribuyen a hacerle comprender y descifrar el código de la obra. El espectador es el receptor, cuyo papel es descifrar el código de un espectáculo y definir sus significados, gracias al mecanismo de asimilación que ha puesto por su lado la obra, lo cual depende de numerosos elementos, como las experiencias previas y los recuerdos, la imaginación intelectual, simbólica y alegórica.

El poder de la oralidad en las figuras del folclore árabe

La noción de escenografía como visualización de un espectáculo o como proporcionar imagen a una pieza, mueve a una consideración teórica sobre el tema. El propio Ferdinand de Saussure, en su "*Curso de Lingüística general*" nos habla de lo que denomina *imagen acústica*: "Los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión".

La relación con el público adquiere especiales aspectos en el mundo árabe en sus representaciones tradicionales donde la acústica de la oralidad es esencial en el espectáculo. Esta cultura estimula y lanza al ingenioso narrador capaz de electrizar y seducir a la audiencia. El concepto de actuación es evidente, y tiene el mismo sentido que se le da en occidente a quien representa un papel. La idea de alguien que imita y adopta la personalidad de otros reina en este entorno donde es fundamental el poder de modulación, de guiño, de claridad expositiva, de expresividad, de dramatización, de impostación, de ritmo, de gesto, de expresión mímica, de sonoridad, etc.

El arte de la oralidad es conocido prácticamente de siempre en todas las sociedades, en todas las lenguas y en todas las culturas del mundo, desde su pasado remoto y sigue vigente en su presente. En realidad, siendo un recurso universal, es totalmente distinto en cada lugar y tiempo, ya que en cada pueblo y momento posee códigos totalmente particulares. Cada lengua

tiene sus propias figuras y géneros y cada civilización su temática. La oralidad ha creado y recreado modelos grupales y ha servido de correa transmisora de mitos, historias y creencias. Está absolutamente impregnada de los valores sociales propios del colectivo del que emanan y al que se ofrecen. Sirven normalmente como forma de educación, de comunicación de las leyendas y filosofías del grupo. Plantean siempre historias sobre el universo, explicaciones del mundo, razones de los usos y costumbres familiares. En fin, se convierte en una base cultural de los pueblos.

Dentro de la oralidad aparecen figuras diferentes que utilizan medios distintos, pero en realidad pertenecen a un mismo gran género que se vale de distintos tipos de instrumental para sus talentos.

El arte de la oralidad supone algo muy importante, al crear algo fugaz y momentáneo, que vive el instante. Es el gran poder de la improvisación, del guiño concreto en el momento adecuado ante la audiencia hipnotizada. Es puro arte dramático y puro arte visual en cuanto atañe al mimo, al gesto, a la expresión corporal, al movimiento que hace vibrar el ritmo de cada espectáculo. Es la capacidad de hacer poesía no solo con la palabra sino con el gesto y las complicidades que le acompañan.

La memorización y la improvisación son los ingredientes de las figuras de la oralidad, que entre los árabes se desarrollan especialmente hasta crear diversos géneros. La necesidad de una enorme preparación previa mediante el control y dominio del tema y de sus características, el estudio y conocimiento de la audiencia a la que hay que ganar para el espectáculo, a la que hay que mantener pegada al lugar hasta el final del evento. Es la preparación y ejercitación del cuerpo y la voz para la teatralización de la historia. Los recursos del cuerpo y de la voz puestos al servicio de la trama, del tema.

Es un arte totalmente teatral, ya que en el caso normal de que se parta de una literatura concreta, con la misión de reproducirla ante el público, la misión es que ese tema a exponer se convierta en único y vivido, y debe variarse con la finalidad de vivir el momento, el aquí y ahora. Eso es exactamente lo que el teatro pretende en cualquier punto del mundo.

Qué importa si es un monólogo o una propuesta de adivinanzas, siempre será un diálogo con la audiencia, ya que esta debe dar respuesta a lo que propone el actor y retroalimentar su siguiente párrafada. Qué importa si es real o mítico lo que se cuenta, porque el mito ya se sabe que no es real pero sirve como referencia moral. Qué importa si es un cuento o una historia, si realmente ocurrió o si debería haber ocurrido, porque lo que interesa es que sea maravilloso y atractivo entretenido y cómplice. Qué importa si en la narración se introduce de improviso una canción. Qué importa si es prosa, poesía o un nuevo género híbrido, si tiene un ritmo adecuado que no deja pensar en la realidad sino en el momento mágico que se vive.

La personalidad del orador, del artista concreto es lo que va a marcar la calidad del espectáculo. Se valdrá de trucos sabios por medio de objetos, de pequeños detalles que aliñen su actuación. El talento del cantante, poeta, narrador, juglar, será valorado por el resultado del conjunto de su actuación. Los recursos narrativos, los movimientos de su cuerpo, la modulación de su voz, el poder de sus gestos, la oportunidad de su discurso, su capacidad de imitar, la selección de su climax, su final espectacular, etc.

En la oralidad normalmente la creación es de la cosecha del actor, ya que aunque haya recogido el tema o las maneras de otros, y los gestos o los trucos provengan de tiempo atrás, la mezcla y el resultado serán siempre propios, producto de su propia elaboración, de su arte de transmitir. Es una nueva creación.

Cada pueblo, cada parada donde actúa el narrador, poseerá sus características propias, y a la vez tendrá sus puntos comunes con la parada anterior y la posterior. Si una historia funciona y apasiona en un sitio, en el siguiente también lo hará con la correspondiente adaptación a la audiencia.

Estos narradores profesionales de la sociabilidad y del rito popular son maestros de los símbolos universales del entorno.

Han existido desde tiempos inmemoriales, desde Escandinavia hasta África del Sur, desde los indígenas del Amazonas hasta los iluminados del Ganges,

en desiertos, puertos de mar, tundras, sabanas, aldeas y ciudades, desde los primeros cazadores hasta los actuales mercadillos de Nueva York.

El espacio de la vivencia teatral. El lugar del espectáculo

El propio lugar de un espectáculo es el espacio donde configurar la escenografía desde los decorados, el vestuario, la iluminación y el sonido. También se ha convertido en un elemento fundamental no convencional de configurar y describir lo nuevo en un tiempo y un espacio dados, con la ayuda de todos los medios e instrumentos de la escenografía que la acompaña, empezando por estudiar los medios concretos del espacio así como las condiciones de visión y acústica o la forma del escenario. Así, se observa desde un nuevo punto de vista los medios propios de la relación con los elementos plásticos que componen el espacio, como los visuales, sonoros y arquitectónicos del escenario y los equipos relacionados con el lugar, ya tengan funciones materiales o mecánicas, con la ayuda de creativos como los escenógrafos, los diseñadores del vestuario, la iluminación y el sonido o los efectos especiales.

Szainy dice sobre la importancia del escenógrafo: “En una época de conceptos heterogéneos y diversos sobre el arte del teatro, el director se convierte en la persona de los sueños así como también el escenógrafo” (Taranicnko, 2006, p. 86).

A principios del siglo XX, aparece la personalidad creativa y el protagonismo real de la obra se vuelve hacia el director y el escenógrafo, que se ocupan de descubrir las formas y los métodos para avanzar de la mano de las nuevas tendencias artísticas, ya sean expresionistas, surrealistas, simbolistas, etc. Así es como la escenografía pasa a significar invención de formas nuevas que integradas en



la estructura teatral y se renueva el concepto de escenógrafo como configurador de un lugar y un tiempo para la obra ayudado por los medios técnicos y los equipos artísticos actuales.

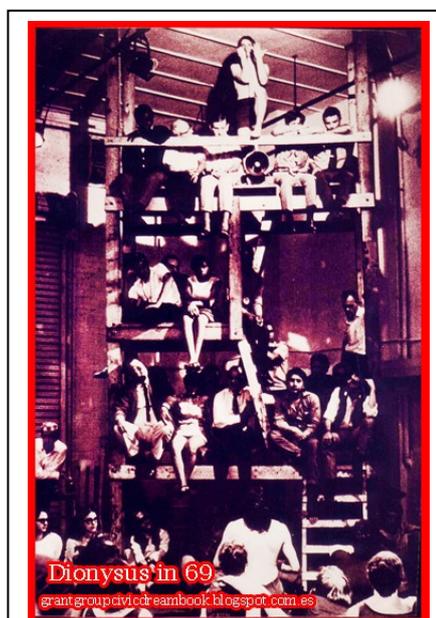
Appia y Craig redefinen la escena y el lugar de la acción teatral para sentar unas bases radicalmente nuevas: “La escena dibujada e imaginaria tiene como finalidad imitar la realidad, pero no puede hacerlo si no es colocando símbolos sobre el escenario. Pero el espacio escénico es real, es un lugar expresivo y debe ser un espacio vivo.” (Cruciani, 2001, p. 180-181).

Para Reinhart, el espacio “es el idioma de la representación, no simplemente aquello que la ofrece, y muchos espacios son necesarios para obras distintas, ya que el ritmo de la acción, las sugerencias de la escena y la relación entre el espectador y la representación son medios creativos para el director. Su escena es el espacio mágico imaginario visual, cinematográfico y sonoro.” (Cruciani, 2001, p.225).

La completa experiencia teatral, es decir, todos sus elementos audiovisuales, cumplen una función importante para la configuración del espacio dentro de toda representación teatral, especialmente en los grandes espectáculos. La ambientación siempre produce un efecto poderoso en las mentes del público, si se armonizan y se unen los elementos de la escenografía al servicio de la creación de un ambiente, así como los componentes audiovisuales.

La idea del espacio escénico ha sido transformada en las últimas décadas al activarse lugares nada tradicionales, antes impensables para los espectáculos. Hay experimentos en nuevos lugares desde mediados del siglo XX, desde que se

estableció el espacio de un garaje empleando plataformas y torres, mientras que el sitio para el público carecía de asientos, y así tanto actores como



Presentación teatral de *Dionysus in 69*, en un espacio escenográfico no convencional: andamios reales de una obra.

espectadores compartían el espacio sentándose sobre el suelo o en andamios dentro de la sala.

La reorganización del espacio y la posición física del público de modo no tradicional. Hoy en día, con la variedad de experiencias en la creación del nuevo espacio teatral, hay una total conciencia de que el ambiente general juega un papel importante para exponer la visión escenográfica para provocar un efecto determinado sobre el público.

Existe una búsqueda de espacios no convencionales para determinados eventos, desde desfiles de moda hasta obras teatrales, desde conciertos de música a representaciones de mimo. Según Pamela Howard, “El espacio es una parte de los componentes individuales de la escenografía y nosotros hablamos de la traducción y acondicionamiento del espacio, de la creación de un espacio sugerente y de su vinculación con el tiempo del evento. (...) Algunos juegan con el espacio en busca de la alegoría y el significado, tratando de delimitar el espacio escénico, y existe una química entre los espacios y las obras, química que impulsa a los creativos domesticar el espacio desconocido para que se transforme en un espacio adecuado al acabar el trabajo, como un guante a la medida” (Howard, 2004, p. 11). Así pues, para ella, la función de la escenografía en la búsqueda de lugares nuevos es la traducción del espacio dotándole de sentido y poniéndolo al servicio del evento.

En 1976 se construyó el teatro Eden Court, donde quedó libre del marco del proscenio, pero se conservó una división entre el escenario y la sala de butacas, de forma ovalada. Este tipo de teatro creaba un contacto directo entre el actor y el espectador, especialmente después de que el escenario quedaba completamente descubierto, lo que contribuye a crear la sensación de relación entre el escenario y la sala.

Los espacios escénicos del siglo XX

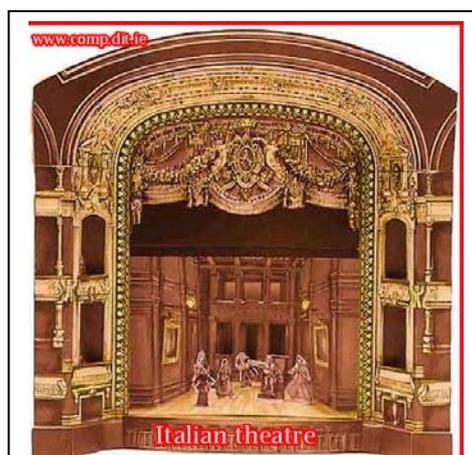
‘Abd al-Raḥmān Dasūqī dice “el espacio teatral es el lugar de la acción representada, ya sea mímica, hablada o bailada. (...). El espacio teatral

puede ser una plaza pública, un jardín o un trozo de tierra abandonada donde se levanta una plataforma. La representación es lo que confiere al espacio la condición de teatro” (Howard, 2004, p.19).

Así pues, para el espacio teatral no es importante si es abierto o cerrado, sino que sea un lugar donde se reúnen o se armonizan los elementos de la representación, teniendo en cuenta la relación que se puede establecer entre el espectador y la escena. Es más, se trata de la transformación de este espacio en un símbolo por medio de la ilusión escenográfica y la percepción subjetiva de la escena.

El teatro a la italiana o de caja escénica

El escenario italiano se considera el tipo de teatro tradicional más extendido. El escenario queda separado del patio de butacas por un marco, que de algún modo pretende encuadrar la escena (proscenio) donde el público ve la acción. También se conoce con el nombre de cuarta pared, expresión que deriva de la hipótesis de que la parte frontal del escenario es la cuarta pared o una ventana transparente, por la que el público ve lo que se desarrolla en el interior de la caja escénica. Los lugares para el público, o el patio de butacas, siempre están totalmente frente al escenario y los asientos se disponen en inclinación para dar una mejor visibilidad al público.



Teatro italiano con proscenio.

El escenario se compone del proscenio, con un telón en la parte anterior. En la parte trasera del escenario se encuentra tradicionalmente la tramoya o reja de la que cuelgan cicloramas, cuerdas y cables para levantar, bajar o cambiar un escenario determinado. A un lado del escenario, entre bambalinas, hay un estrecho pasillo elevado y largo, o balcón, que se emplea para situar a los operarios que controlan la tramoya.

El escenario circular

Según Fabrizio Cruciani, “la escena es tridimensional, no hay fondo, aunque contenga las herramientas reales que delimitan los movimientos del actor: la iluminación y el sonido son las herramientas lingüísticas, y detrás de todo ello hay un principio de uso único y orgánico para la representación, en las que se apoya el trabajo artístico dramático” (Cruciani, 2001, p. 176).

El teatro circular es un lugar que no depende de una orientación determinada frente-fondo, sino del movimiento de los actores, la iluminación y el sonido, que conforman un lenguaje a través del cual se construye la representación.



Un tipo de teatro circular.

Este tipo de teatro surgió después de la segunda guerra mundial, cuando los artistas teatrales decidieron buscar un espacio teatral no tradicional que rompiera la monotonía de los teatros antiguos a la italiana y proponer nuevos elementos para la representación.

Este tipo de lugar de representación, al estilo de los cosos romanos de los coliseos, se caracteriza por un espacio sin ocupar en mitad de la sala, rodeado por los asientos del público por todos los lados para delimitar la zona de interpretación, lo que contribuye a que la interpretación de los actores pueda verse desde todos los ángulos y, por tanto, crea un contacto más cercano entre el actor y el público, que casi llega a tocarlo, donde los espectadores son una parte del espectáculo. En palabras de Fabrizio Cruciani, “el espacio escénico es el lugar donde se reúnen los actores y la escena domina la sala, así como la relación con los espectadores” (Cruciani, 2001, p. 186).

El escenario de tres lados o escenario central

El interés por esa eficacia en la comunicación incita a los actores a experimentar y buscar espacios escénicos no convencionales para compartir el evento de manera más intensa con el público. El escenario de tres lados, es uno de los resultados de esta búsqueda y experimentación, ya que es el que aprovecha una mayor extensión de entre todos los tipos de escenario. Fuchs, en su libro *Die Revolution des Theatres*, habla del problema y la importancia



El escenario de tres lados.

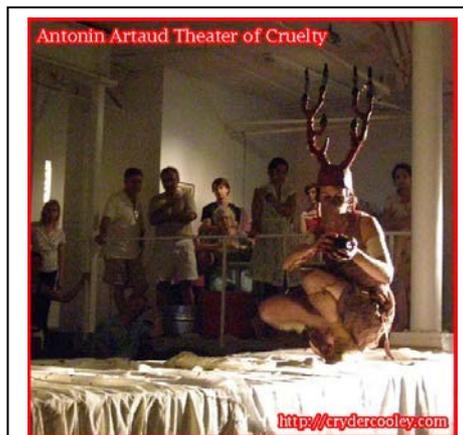
de la escena en este tipo de escenarios: “El problema esencial reside en definir la escena a partir de una mayor intimidad del arte dramático y de la propia escena, uniendo (...) la vida artística del drama, una vida que no se encuentra sobre el escenario y ni siquiera en los libros, sino en la experiencia del espectador, que la vive de modo que pone en marcha una actividad condicionada por el tiempo y el espacio” (Tinti, L. y Fuchs, G1980, p. 131).

Este escenario es idéntico a la plataforma del teatro isabelino, cuyo uso se recuperó en 1900 en Inglaterra para representar las obras de Shakespeare. Este espacio escénico tiene como fin colocar al actor en un punto central sobre la plataforma, en medio de una sala circular, rodeado por el público por tres lados y distribuyendo los asientos en gradas alrededor de una plataforma adelantada hacia el público y elevada con respecto al nivel de la sala.

4. Espacios innovadores

El director polaco Jerzy Grotowsky (1933-1999), se dedicó a la renovación del teatro a todos los niveles, en particular a buscar escenarios no convencionales para conseguir una relación más intensa con el público. Antonin Artaud (1896-1948), uno de los pioneros fundamentales del teatro de vanguardia, precursor de muchos conceptos futuristas, propuso una serie de ideas que se consideraron imposibles y que actualmente son lugares habituales para espectáculos. “Eliminamos el escenario y el patio de butacas

y ponemos en su lugar un solo espacio, sin divisiones ni particiones de ningún tipo, que se convertirá en el teatro de la acción. (...). Así, con la eliminación de la estructura de los teatros actuales, emplearemos almacenes o graneros que habremos acondicionado para que las obras transmitan lo máximo posible en una estructura del tipo de las propias iglesias, santuario u otros lugares



Uno de los espacios escenográficos de una obra de Antonin Artaud.

sagrados” (Wilson, 2001, p. 618). Artaud defendía la eliminación de la separación con el patio de butacas para que su lugar fuera ocupado por el público y que participara en ella como un elemento más de la representación.

En los últimos años, se han empleado edificios no especializados para el teatro, de casi cualquier tipo como, por ejemplo, almacenes, hangares, polideportivos, parques de bomberos, fábricas, iglesias, etc.

El teatro en la calle

Este tipo de teatro se realiza lejos de los escenarios tradicionales cerrados, en cualquier lugar exterior, como parques, plazas y calles. El teatro de calle se considera una vuelta a la práctica del teatro en la edad media, al realizarse en lugares públicos abiertos. Este teatro puede dividirse en tres categorías:

A, grandes autores o actores que representan obras en la calle; B, obras que tratan de problemas concretos de un lugar y por ello buscan el propio espacio afectado; C, teatro de grupos, con temas políticos o sociales de actualidad y una finalidad pedagógica.



Cualquier lugar exterior es apto para realizar teatro.

Una característica importantísima es que son las representaciones las que van al público y no es el público el que va a la representación. Podemos citar el ejemplo que menciona Patrithia Reynolds, miembro de la Real Academia

de Arte Dramático sobre su experiencia en el teatro de calle. Su primera representación fue en el año 1962 “Mientras estábamos allí, nadie nos miraba, pero, nada más empezar la obra, la gente lo vio y, como si salieran de las paredes, nos observaba... Al terminar la representación, la gente corrió a encontrarse con los actores para bromear y charlar con ellos. Algunos ayudaron a devolver las sillas a su lugar. Realmente, no hubo nadie que pudiera llamarse sencillamente espectador, sino que fueron espectadores durante todo lo que tuvo lugar allí, durante la obra y después de que esta terminara” (Redmond, 1996, p. 151-152).

Destaca la cercanía y la interacción del público con la obra: “La gente estaba muy cerca de nosotros. En algunas ocasiones, teníamos que pasar entre ellos o por encima de ellos para continuar la función... Sonreían cuando se acercaba otra persona y gritaban diciendo ‘Ahí está, detrás de ti’, o ‘Ha muerto’. Se estremecían cuando el rifle apuntaba hacia ellos” (Redmond, 1996, p. 152).

Los escenarios simultáneos o teatros multifoco

El teatro de escenarios múltiples o multifoco es un teatro que no tiene un solo espacio sino que posee varias zonas para la interpretación en las que tiene lugar la representación de modo simultáneo. Es parecido al circo de tres pistas, donde el público puede concentrarse en una o dividirse



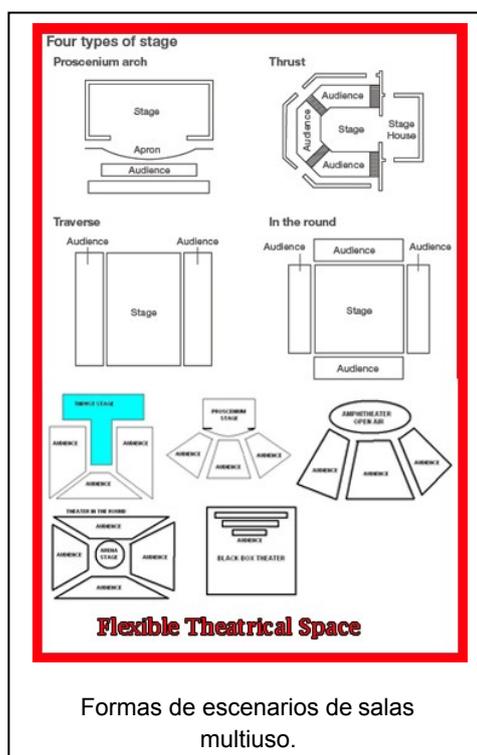
Espectáculo de circo en un teatro multifoco.

entre las tres. La finalidad de este tipo de teatros es crear una acción múltiple que se asemeja más a la vida cotidiana. Así, en este tipo de teatros, no hay una representación más importante que las demás, pero el público debe decidir qué zona es más estimulante y le atrae más, es decir, el espectador debe percibir diversas expresiones al mismo tiempo, escoger la que más le atraiga y concentrarse en ella.

El espacio teatral multiusos

Los medios modernos para espacios escénicos interesan mucho a los escenógrafos por la versatilidad y posibilidad de diversificar los lugares de la representación y ofrecer otros lugares que pueden aprovecharse para distintos escenarios, una nueva disposición de los asientos, el decorado y la iluminación en lo que se llama espacio teatral flexible, donde es posible modificar cada parte del teatro y configurarla con facilidad, según exija la representación.

Este moderno tipo de teatros multiusos apareció en el año 1940 en la universidad de California, cuando se transformó la sala Roycehall para dar cabida a un mayor número de espectadores, reorganizando las butacas y la forma del escenario para adaptarlas a cualquier representación y escogiendo un tipo de escenario dependiendo del espectáculo, tradicional, circular, el central, etc., con posibilidades de realizar representaciones dramáticas, operísticas y musicales. Entre los teatros flexibles más importantes está el Twickenham, en



Londres desde 1963, cuyo espacio se diseñó en forma de sala rectangular con un suelo móvil con el que se podía configurar una plataforma tradicional, un teatro circular o un escenario central adelantado, según las necesidades de la obra, disponiendo de pantallas o cicloramas y controlando los dispositivos de iluminación distribuidos por el interior de la sala.

El tipo de espacio donde se realizará el evento es esencial y condiciona toda la escenografía, su carácter, sus condiciones formales, conceptuales y técnicas. La configuración inicial del espacio donde se va a desarrollar el espectáculo está marcado por su entorno o por el lugar, o por su carácter abierto o cerrado. Hay que tener en cuenta a las personas de la actuación

para establecer tanto el decorado, el tipo de vestuario o la iluminación, como por supuesto el lugar de la audiencia. Hay que adaptar la relación del espacio escénico y relación física con el público.

La innovación moderna en el campo del teatro aporta nuevas alternativas y una gran riqueza de posibilidades. Las actuaciones en la calle son de importancia especial para la cultura árabe y su tradición secular en representaciones en espacios abiertos.

6. La escenografía y la tecnología

En el mundo del arte y, por supuesto en la escenografía, la influencia de las tecnologías disponibles es determinante en los conceptos creativos. Quien considere que la parte de creación va por un lado y la técnica por otro, es que desconoce lo que es el mundo artístico. La falta de técnicas avanzadas hizo a los espectáculos que tuvieran una conformación y un temática y un pensamiento concreto. Con los avances el espectáculo cambió no solo de aspecto y forma sino también de contenido y concepto.

Para el teatro, en sus inicios, los decorados tenían poca importancia. El verdadero inicio del decorado y su tecnología, sucede en el teatro a la italiana, que luego pasó a Francia e Inglaterra, cuando surgieron avances tecnológicos que permitían cambiar los decorados aumentando el realismo de las escenas, lo cual es la base del teatro moderno.

La escenografía con todos sus elementos técnicos cumple una función conceptual en la representación teatral, no solo es el fondo ante el cual se coloca el actor, sino que son un código de la representación que ayuda a comprenderla. Así pues, cómo y con qué se establece la iluminación es fundamental porque creará la definición de instante y de movimiento sobre el escenario, concretará la acción y los cambios psicológicos de la representación y de la escena. Sucede lo mismo con la elaboración y exhibición de los efectos sonoros y cómo se desarrolla y con qué medios la música o los efectos especiales se realizar al compás de la acción, para que tengan una realidad y un determinado efecto dramático.

Los símbolos cumplen una importante función para el diseño, ya que por medio de ellos se envía un mensaje concreto que debe recibir el receptor, el público. Por eso el uso de una u otra tecnología influye en el lenguaje simbólico de la obra. Un solo elemento sobre el escenario puede sugerir un lugar o un estado concreto. En palabras de Muştafa Sultān: “No se llega a los valores estéticos más que como resultado de tener experiencia y cultura (...). La imagen se materializa en los sentidos, la imaginación y las emociones del espectador, y el ritmo influye sobre su visión y sus ideas sin necesidad de la palabra hablada” (Redmond, 1996, p. 15-16).

La visualización depende, por un lado, del elemento humano, ya que los actores que participan en la acción materializan las ideas de la obra formando una figura estática o en movimiento. Por otro lado, los decorados o los objetos de una escenografía participan en la creación de esa imagen integral. “El decorado no constituye simplemente una ornamentación complementaria o perfeccionadora, sino que se convierte en un arte con convenciones enraizadas y con una capacidad expresiva” (Sultān, 2006, p. 41). El elemento receptor, es decir, el público es el elemento que completa la imagen de la obra. Citando a Szainy, podemos afirmar que “al artista le conviene emplear y animar al espectador a que le ayude a dar forma a ese mundo, y tiene que crear un valor para que esto suceda en el interior de la psicología del espectador” (Taranicnko, 2006, p. 48).

Los efectos audiovisuales completan la configuración de la forma general del espacio escénico. “El arte, en su sentido general, es expresión, porque recurre a un conjunto de relaciones para hacer llegar un significado” (Sultān, 2006, p. 39).

Concepto y proceso actual de un diseño escenográfico

La finalidad del diseño escenográfico es establecer la conexión visual con el espectador según la idea del espectáculo. En el teatro de hoy, el concepto de diseño ha evolucionado para aplicarse a la forma visual que concreta el tiempo y el lugar en el que transcurre la acción.

Los escenarios tienen un valor simbólico que influye sobre la obra en su conjunto y que define el método según el cual se representan las escenas para armonizarlas con la estructura y el concepto del director. Los decorados tienen una importancia grande para explicar y transmitir un mensaje al espectador.

El escenógrafo es el primer responsable de crear un ambiente y un espacio escénico adecuado. En palabras de Robert Edmond Jones, “el ambiente es un lugar para que los actores y actrices se muevan y ser ellos mismos” (Wilson, 2001, p. 641).

Los decorados teatrales contribuyen a crear un significado de la representación. Es decir, por medio de ellos se puede definir el género de la obra.

Los decorados tienen una gran importancia para distinguir entre la realidad y la imaginación. Gracias a los decorados, el diseñador puede explicar el tiempo y lugar histórico. También se puede sugerir la época a través de símbolos, y lo mismo puede decirse con respecto a las características del vestuario, o la iluminación.

El escenógrafo tiene que comprender perfectamente el argumento y las relaciones que debe hacer destacar en forma de símbolos e indicaciones que ayuden al espectador a comprender su contenido y su concepto. El decorado, por su propia naturaleza, es una señal cargada de significados. En palabras de Aḥmad Zakī: “La labor del artista teatral es transmitir el significado y la filosofía del texto fijando (...) la filosofía de la obra y su contenido y, especialmente, para el género dramático en el que se inscribe” (Zakī, 1996, p. 84).

El director y el diseñador definen la idea y la esencia del texto y los medios artísticos y métodos de representación. Asimismo, se define el tipo de escenario sobre el que se realizará la representación. El diseñador y el director establecen los medios artísticos y técnicos, es decir, la línea general del espacio escénico y los elementos visuales del decorado. Ambos se comprometen con el concepto general. “Su relación con el diseñador de la

obra es una relación sólida e integra todos los elementos, para que finalmente el director obtenga una configuración estética y estimulante, en sentido visual y sensorial, para el público” (Sultān, 2006, p. 57).

El escenógrafo estudia las características y el equipamiento del escenario de la representación para aprovecharlos para realizar el diseño. Con estas cuestiones y observaciones, el diseñador puede desarrollar sus ideas y establecer sus necesidades para llevar a cabo el diseño.

El escenógrafo realiza una serie de dibujos explicativos o bocetos con los que explica la idea del diseño y cuáles son las exigencias de los decorados. Hoy en día, gracias a los avances



tecnológicos, en la mayoría de las ocasiones el diseñador presenta dibujos explicativos realizados con un programa de diseño tridimensional, con el que clarifica las marcas y características del decorado, los materiales que emplea, la maquinaria convencional para el cambio de decorados o los ángulos y zonas de iluminación. Con estos programas puede indicar al director planes alternativos, la visión del diseñador desde una perspectiva diferente, a izquierda o derecha, arriba o delante, así como cambiar las formas, los volúmenes y los colores en un instante para visualizarlo. Después, el diseñador le presenta un modelo tridimensional, una maqueta a escala del escenario y del decorado que utilizará, para que el director pueda emplearla para diseñar el movimiento de los actores y conocer la forma del decorado y la posibilidad de cambiarlo y de mover la maquinaria, para aprovecharlo teatralmente. En palabras de Pamela Howard, “El diseñador teatral tiene que ser un artista capaz (...) de crear espacios imaginarios perfectamente adecuados a las obras como un arquitecto que crea sus propios paisajes en una hoja” (Howard, 2004, p. 7).

En ocasiones, el trabajo del escenógrafo va más allá del diseño de los decorados y debe rediseñar el espacio escénico por completo, reorganizar el

lugar de la representación, el patio de butacas y el escenario. Este es un proceso que normalmente suele llevarse a cabo en espacios no convencionales, como almacenes, habitaciones, calles, etc. En ellos, analiza la composición, la forma del espacio y las características para construir un ambiente acorde con la visión del director y las necesidades de los actores y de la representación.

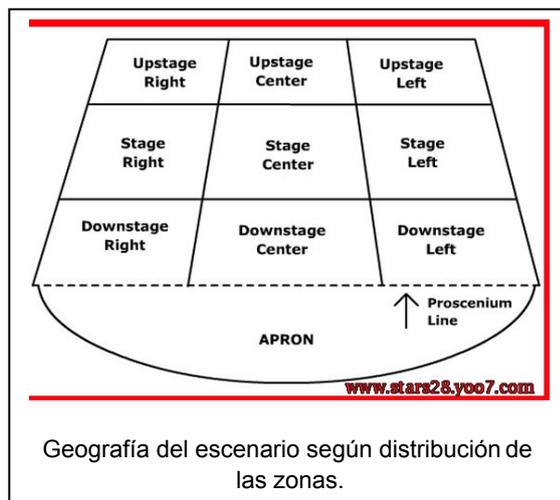
El escenógrafo, tras completar la visión formal de los elementos visibles y audibles del escenario que hayan acordado, presenta la imagen definitiva e indicaciones claras al equipo de la obra, para que planteen las observaciones y las modificaciones finales antes de llevar a cabo la representación. Así pues, los decorados constituyen el eje central de los demás elementos, por medio del cual se logra la armonía en un marco conceptual plástico interrelacionado. En palabras de Ibrāhīm Ḥammāda: “Sin duda alguna, el escenario, con todas sus posibilidades humanas y mecánicas, es el instrumento que transforma el tema en una obra viva que ejemplifica los valores sonoros y visuales que va a consumir el público” (Ḥammāda, 1978, p. 42).

Construcción de los decorados

Tras el proceso de diseño, el trabajo se traslada al equipo artístico compuesto de pintores, carpinteros, etc., y otros especialistas en el proceso de construcción. Este grupo trabaja con el propio diseñador de la escenografía y los decorados, para asegurar que el proceso de producción obtiene los objetivos reales de los decorados y materializa el concepto formal.

Asimismo, en la construcción del decorado, hay que tener en cuenta la disponibilidad de los materiales, el método de construcción, la elección de alternativas a menor precio o el recurso a materiales innovadores para ponerlos al servicio de los aspectos artísticos de la construcción. En palabras de Pamela Howard, “El objetivo del escenógrafo es redescubrir el modo de construir el teatro para emplear los recursos artísticos y económicos de que dispone, y hay que consolidarlo en este aspecto” (Howard, 2004, p. 204).

Un buen escenógrafo diseña una concepción adecuada de los decorados que emplearán los recursos artísticos y económicos concretos de los que dispone. Elegirá, innovará y fabricará recursos adecuados para ponerlos al servicio de la obra, según el presupuesto y la capacidad disponibles. Como dice Muşţafâ



Sultân, “los ensayos son el medio de relacionar todos los elementos de la dirección para formar una unidad integral correcta que será la que se presente ante los espectadores” (Sultân, 2006, p. 61).

La tecnología de los decorados teatrales abre nuevos horizontes para hacer llegar el concepto de la obra y explicar la representación con la máxima exactitud, y además influye enormemente en las artes teatrales, ya sea sobre la interpretación, la dirección, el decorado, el vestuario o la iluminación, e incluye todos los elementos de la escenografía con la finalidad de provocar un efecto sobre el público.

El escenario constituye una de las herramientas tecnológicas del teatro, ya que, gracias a él, el diseñador de la escenografía puede distribuir los decorados armónicamente en el espacio escénico. Esto se logra planificando el lugar de la representación y adecuando el



diseño de decorados a los espacios y lugares concretos, analizando el posible movimiento de los actores, sus desplazamientos por el decorado así como el proceso de cambio de lugar o en las entradas y salidas. Además, debe vigilarse que exista el espacio suficiente para que los actores se

muevan en escena. El escenario tiene una geografía propia, que se conoce y se define según diversas zonas.

El diseñador debe estudiar la maquinaria y el suelo del propio escenario y conocer sus posibilidades. Es posible que el propio escenario sea móvil, es decir, que se emplee bajo él otra técnica, como ruedas o raíles, para mover a los actores y el mobiliario de una lado a otro para cambiar de decorado y escena. Esta técnica se controla por un cuadro electrónico con un ordenador. También a veces por medio de estos mandos electrónicos a distancia, se pueden desplazar los paneles, los dispositivos de iluminación y otras parte del decorado.

El uso de pinturas y pigmentos como efectos ha sido continuo desde los inicios del teatro. Al evolucionar el concepto de diseño y los decorados, la tecnología se ha convertido en un elemento importante del teatro y se han desarrollado todos los materiales, tanto las pinturas como las superficies sobre las que se aplican. En palabras de Lesley Woolnugh, decano de los decoradores en Inglaterra, “no es habitual que los cuerpos sólidos aparezcan destacados con respecto a los dibujos sobre planos si hay necesidad de reforzar su efecto por medio de la pintura, ya que la iluminación teatral tiene como objetivo crear un efecto concreto, no solo como las fuentes de luz normales” (Walne, 2003, p. 31).

Los efectos mecánicos son efectos para activar la rapidez del cambio de los decorados, u otros movimientos de piezas. Existen distintos grupos de efectos de movimiento de objetos sobre el escenario, movimientos verticales y movimientos horizontales.

En resumen, las innovaciones tecnológicas se han extendido a los decorados, el vestuario, la iluminación, el sonido y los trucos artísticos con el objetivo de crear efectos estéticos. Han aparecido innovaciones escenográficas basadas en los inventos tecnológicos que han agitado los conceptos modernos de la organización del espacio y la representación teatral gracias al desarrollo de ideas de diseño escenográfico y un concepto de planificación, sistematización y equilibrio de los volúmenes y demás elementos de la representación.

La escenografía actual dispone de técnicas para hacer llegar una idea, por medio del diseño que puede aportar nuevos conceptos. Los espectáculos contemporáneos requieren de tecnologías de este tipo, es decir, la inclusión del espacio escénico y la colaboración conjunta de los equipos artísticos que resulta de la evolución de todas esas tecnologías.



Así pues, el arte escenográfico no se ha detenido ni un instante en la evolución de la tecnología de la representación y ha desarrollado la maquinaria que le aporta la tecnología moderna. En palabras de Şabrī ‘Abd al-‘Azīz, “La escenografía se ha convertido en un arte y una ciencia complejas. Es un arte porque depende de la pintura, la escultura y la decoración (...). Es una ciencia porque emplea tecnologías y elementos lumínicos y visuales para crear el efecto artístico deseado. Así pues, combina el arte y la técnica” (‘Abd al-‘Azīz, 2001, p. 91-2). Esto ha contribuido a la aparición y uso del arte multimedia sobre el escenario, con medios controlados por ordenador que incluyen multitud de medios para crear un mundo conectado con los objetos. El ordenador ahora coordina lo que queremos representar visualmente, lo que queremos escuchar y aquello con lo que queremos interactuar.

7. La iluminación

La iluminación se considera uno de los elementos de la representación desarrollados en último lugar entre las herramientas técnicas, ya que, desde los inicios las representaciones se hacían de día recurriendo a los rayos del sol y la imaginación del director artístico se valía de recursos diversos para indicar el tiempo, la noche o el día, por medio de símbolos. Empezaron a usarse lámparas de aceite en el año 1782, en el teatro del Odeón de París, lámparas de gas en 1803 en el teatro Drury Lane de Londres y en 1822 en el

teatro de la Ópera en Italia. Pero el verdadero desarrollo de la iluminación llegó el año 1879, cuando Edison inventó la bombilla eléctrica que contribuyó de manera fundamental a provocar una revolución en la geografía del escenario y la escenografía. Con la aparición de los potenciómetros o dímers, pudo controlarse la intensidad y color de la luz con mayor flexibilidad, lo que ayudó enormemente a crear una ambientación general expresada a través del argumento sobre el escenario de forma plástica y capaz de materializar las situaciones sociales y psicológicas de los personajes. “Para conseguir la escalada dramática de la acción, la iluminación es uno de los elementos que la producen a través de los colores, ya que da al decorado un matiz de conjunto como elemento eficaz para materializar el drama del argumento junto con los demás componentes. La iluminación intencionadamente estable ilustra el ambiente de una acción gradual en proceso y se incrementa con el impacto efectivo de la interpretación, tanto sobre los actores como sobre el público” (Sultān, 2006, p. 45).

Las investigaciones consiguieron una revolución y un desarrollo considerable en la preparación de la iluminación teatral. En palabras de Adolphe Appia: “La iluminación es a la representación lo que la música es a las canciones: el elemento expresivo en contraposición a las señales reales. Igual que la música, la iluminación puede expresar solamente la esencia inherente a toda visión” (Wilson, 2001, p. 725).

El progreso real de la iluminación del escenario supuso la evolución de dispositivos de iluminación con más potencia, precisión, focalización y definición, al empezar a controlarse por medio de potenciómetros y ordenadores. En algunas representaciones teatrales los dispositivos de iluminación llegan a ser hasta quinientos, distribuidos por distintos lugares del espacio teatral, y conectados entre sí y a un ordenador central que controla los cambios de nivel, dirección y color de la luz, gracias a la tecnología moderna.

Así, surge la operación de reducción de la iluminación por medio de dispositivos, como pantallas, cicloramas y panoramas, y por otros medios diversos resistentes al calor, denominados gobos, que se fabrican con láminas de aluminio, acero inoxidable, cobre y cuarzo, y que se colocan bajo el haz de luz para crear sobre o transformarla. Son elementos procedentes del mundo del cine, que dan a la dirección unas imágenes precisas realizadas según la naturaleza de la obra, para obtener una forma final



La dirección y el ángulo de la luz son importantes en la configuración de las escenas.

convinciente. Edward Gordon Craig dice: “El diseñador de la iluminación puede sugerir una sensación e incluso la esencia de la obra” (Wilson, 2001, p. 725).

El uso de los efectos especiales de la iluminación tiene una gran importancia al tratarse de medios que alcanzan el máximo nivel de materialización de la ambientación de la obra, empleando reflectores, pantallas, proyectores, láminas metálicas y una serie de lente para crear una imagen fotográfica de la obra y lograr los objetivos de la iluminación. El diseñador norteamericano Norman Bel Geddes dice “Una buena iluminación aporta espacio, profundidad, situación, ambigüedad, contraste y cambio a las emociones, así como intimidad, miedo y celebración” (Wilson, 2001, p. 725).

Así pues, la iluminación de decorados y escenas puede ser general, que cubre toda la escena, específica, que delimita una parte determinada, y la del decorado, que se concentra sobre el fondo y la decoración.

Función general de la iluminación

Al emprender el diseño de la iluminación, el iluminador debe conocer las características de la luz por medio de las cuales conseguirá el objetivo que

persigue, es decir, debe conocer **la intensidad y el brillo de la luz**, que equivalen a su potencia y se controlan con un dispositivo denominado potenciómetro, que controla la tensión eléctrica que contribuye a controlar la potencia de la luz e iluminar la escena en mayor o menor medida.

El color es una de las herramientas más importantes del diseñador de los decorados y la iluminación, ya que puede transmitir, con cientos de colores de diferentes tonalidades, contrastes y armonías, el movimiento, cambio y transformación de un estado a otro, con la ayuda de una serie de filtros de colores hechos de gel y celofán, que se colocan delante de focos sin color produciendo luz de color según el color del filtro.

La dirección y el ángulo de la luz tiene una gran importancia en la configuración de las escenas. Antiguamente se colocaban candilejas cerca del escenario o sobre él, lo cual tenía muchos inconvenientes porque proyectaba sombras pálidas sobre el rostro de los actores o creaba una separación entre estos y el público. Hoy en día, la iluminación moderna se hace con focos colocados sobre raíles o barras, dominándolo todo desde arriba en un ángulo de 45°, o a los lados del escenario, lo que contribuye a concentrar la luz sobre una zona determinada, facilitando la visión de la cara de los actores y eliminando las sombras no deseadas. A esto se puede añadir un conjunto de luces especiales, como las descendentes, que se emplea para iluminar las zonas inferiores del escenario, o las posteriores, para alumbrar las zonas traseras y que, por tanto, aportan una sensación de profundidad.

La forma en la iluminación equivale a los haces que emanan del foco de luz para crear un contorno determinado. Estos haces pueden tener bordes suaves o pronunciados y su configuración puede hacer mediante la iluminación, ya que es una herramienta del iluminador.

Proceso del diseño de la iluminación

Una vez decidido el tono y concepto del espectáculo con el director y su equipo, el escenógrafo establece un plan de trabajo para encontrar la

concepción propia destinada al diseño de la luz. Debe concretar el tipo de efectos y dispositivos electrónicos que necesita para enriquecer la imagen estética y la visión del director de la obra, como pantallas, proyectores, unidades de luz, efectos de humo, etc., debe trazar un plan de iluminación, en el que se establezca la posición, el color así como el tipo de maquinaria electrónica y los dispositivos que empleará en la iluminación. Con el director decide el ritmo y distribución temporal, es decir, cuándo y qué tipo de aparición lumínica, para programarlas en el cuadro de mandos eléctrico o en el ordenador. Hay que elaborar un plan integral del movimiento de las luces con el resto de elementos, a los que afectará de manera significativa, es decir, el tipo de maquillaje, la decoración y el vestuario.

La tecnología moderna en la iluminación teatral

En nuestros tiempos hay una serie de grandes y rápidos avances tecnológicos que están influyendo en todos los aspectos de la vida. Las artes, prácticamente en todos sus ámbitos están siendo afectados y transformados por medio de estas nuevas tecnologías. Las técnicas teatrales, el decorado, y por supuesto la iluminación se han visto influidos y modernizados en una época donde la electrónica ha sustituido a muchas artesanías.

“Con este avance tecnológico y esta diversificación metodológica (...), las funciones de la iluminación se han transformado dentro de la representación hasta el punto de llegar, en algunas obras y métodos teatrales, a ser el protagonista principal (...) y, del mismo modo, el nuevo concepto del término escenografía impone relaciones nuevas entre la iluminación y los demás elementos teatrales” (www.masrahona.com/component/k2/item/).

Así pues, estos avances han dado a la iluminación un papel protagonista en el espectáculo que debe estar acompañado de un desarrollo planificado de la utilización tecnológica de los dispositivos lumínicos, que pueden ser fijos o móviles, y que aportan distintos tipos de iluminación, fija, intensificada o paralela. Son aparatos hoy en día muy ligeros y fáciles de transportar y manejar.

Los dispositivos de iluminación direccional son aparatos con formas diversas y un único diseño, hecho con cajas metálicas resistentes al calor que contienen el foco de luz, una bombilla o una lámpara, y una lente cóncava, convexa o plana que refleja la luz, cuya función es controlar su intensidad por medio de la distancia que hay entre ella y el foco y que se encuentra frente a una abertura para que salga la luz. Entre los focos más importantes, por ejemplo, se encuentra el *fresnel*, un aparato con lente concéntrica que contribuye a proyectar una luz suave, no incisiva, que suele emplearse para iluminar una serie de zonas contiguas superponiendo las áreas que hay entre ellas.

Los dispositivos de iluminación dispersa son aparatos desplegados por el espacio escénico, ya sea colgados de la tramoya o sobre el suelo. Son un tipo de dispositivos sencillos formados por una lámpara y un reflector, que se fijan como unidades independientes o, en ocasiones, en grupos para formar una unidad. Entre los más importantes están las clásicas *candilejas*, situadas normalmente sobre el escenario y utilizadas para iluminar el proscenio.

Los dispositivos de iluminación múltiple o Vari.Light son focos móviles robotizados son aparatos de tecnología moderna para iluminación múltiple, desarrollados por la música rock, que se basa en el sonido y la luz como elementos fundamentales de sus representaciones públicas. El teatro se ha servido de ellos por constituir una iluminación de enormes posibilidades y que permiten ser controladas cómodamente a distancia, al tratarse de un solo instrumento lumínico con múltiples lados que se emplea para cambiar el color, el movimiento y la dirección del haz.



Los dispositivos de proyección de la luz, técnica que se emplea para mostrar imágenes y dibujos en pantallas, tal como se hace en las películas en los cines convencionales. Se caracteriza por un número de formas y tipos

diversos, como la proyección de una luz por delante y otra por detrás, de manera que esta última, en ocasiones, se dirija al espectador para definir la forma del personaje sobre el escenario, para sugerir las sombras cuando tienen un papel dramático real. La iluminación por medio de proyectores es uno de los efectos más eficaces para crear un impacto en la escena y la idea es arrojar luz sobre un objeto o un actor para crear sombras sobre el decorado trasero como si se tratara de la transposición de una imagen concreta sobre una pantalla.

A lo largo de los años, con el desarrollo tecnológico, han ido apareciendo otros dispositivos, desde proyectores de carrusel hasta los cañones que pueden emplearse para proyectar cualquier tipo de imágenes en color. Escenógrafos como Josef Svoboda, Richard Forman o Robert Wilson han hecho evolucionar la entrañable **linterna mágica**, que creaba unos efectos espectaculares en la audiencia, hacia lo que hoy es la **holografía**, que se basa en imágenes pregrabadas y que se usa ampliamente en diferentes campos artísticos y plásticos desde la danza y la comedia a la ópera.

La proyección en pantallas tanto analógicas como digitales es una técnica muy moderna desarrollada desde la experiencia cinematográfica y de la televisión que se ha introducido en la escenografía del escenario teatral, liberándolo de las ataduras de los decorados. Esta técnica se basa en la utilización de las mejores superficies de las pantallas planas por la precisión y la definición de las imágenes que emiten, ya sea por detrás o por delante. No necesitan reflectores ni lentes, puesto que



Pantallas de la presentación de Josef Svoboda.

son pantallas similares a las de la televisión, que emite las imágenes a través de un cable de vídeo conectado a un ordenador u otro dispositivo informático.

Los dispositivos de configuración láser (*light amplification by stimulated emission of radiation*) utilizan el efecto lumínico de rayos electromagnéticos

intensos y estrechos con una gran energía y ondas coherentes de gran longitud, de modo que no pierden intensidad ni energía a causa de la distancia y son capaces de atravesar casi todos los niveles y las distancias más largas para llegar a su objetivo, al que se dirigen con total facilidad Su potencia se origina en la redirección y reorganización de sus rayos, para producir con ellos diseños de formas geométricas o incluso tridimensionales, basándose en los haces de luz, en su potencia y energía, en su pequeño ángulo de divergencia y en su gran variedad de colores.

El mapeo en 3D es una técnica moderna muy influyente en la proyección de luz y la transformación de cualquier superficie en una pantalla de vídeo dinámica y con movimiento, ya que identifica las coordenadas del lugar y los objetos que contiene con extremada



El mapeo en 3D sobre un edificio.

precisión y luego las distorsiona. Es decir, dibuja mapeados de proyección tridimensional y luego los vuelve a proyectar como imágenes luminosas sobre el mundo real con una organización dinámica en forma de pantallas de vídeo, en simultaneidad con efectos de sonido y música con el fin de crear ambientes nuevos proyectándolos sobre edificios, mobiliario urbano, árboles, etc., creando un vínculo emocional con el público. Recurre a dispositivos de escaneo para capturar las coordenadas con gran precisión en modelos 3D, que puede emplear para dibujar mapeados de proyección, ya sea de formas o superficies regulares o irregulares, como estructuras arquitectónicas, árboles o cuerpos humanos. El programa ReconstructMe es uno de los más importantes para capturar coordenadas y hacer una proyección idéntica a la de una cámara de vídeo convencional que captura todos los ángulos del cuerpo tridimensional con extremada precisión, ya sea pequeño, con dimensiones humanas, o grande, como una habitación. Posteriormente, lo redimensiona y lo proyecta por medio de un proyector en el espacio sobre una superficie de dos o tres dimensiones, con imágenes y luces asistidas por

programas especializados que distorsionan y deforman las imágenes para adecuarlas completamente a pantallas de forma irregular.

La holografía o los hologramas

son un efecto lumínico elaborado con láser que imita objetos tridimensionales en movimiento, reflejando las imágenes de dichos objetos sobre una superficie bidimensional para diseñar el espacio escénico. Se trata de una imagen tridimensional emitida por



La holografía o los hologramas.

un haz de luz proyectado sobre pantallas especiales semitransparentes, llamadas cuadros holográficos, cuyo efecto sólido se limita a lugares o volúmenes pequeños.

El dimer o potenciómetro es el centro de control de todos los elementos de la iluminación sobre el escenario. Es la sala en la que se ubican todos los aparatos y cables conectados a las fuentes de energía eléctrica entre las dos partes, siendo la primera los instrumentos y dispositivos de iluminación dentro de la sala y el escenario, conectados con el cuadro central de la sala de control, por medio del cual el diseñador de iluminación puede controlar la graduación de la intensidad lumínica desde el nivel más potente hasta eliminarla por completo, gracias al cuadro de mandos o **faders**, tanto a mano o de manera informática, con ordenadores.

Cuando se controla la iluminación de manera informática, con el ordenador o tablero de control de memoria, se pueden programar completamente los movimientos de las luces. Con sólo apretar un botón, se cambia la iluminación automáticamente, aunque en este caso la luz se puede controlar a mano o mecánicamente con el timing, para adaptarla a cada momento concreto, ya que la iluminación se almacena en el ordenador en los momentos exactos dependiendo de la hora.

Los efectos especiales lumínicos son los dispositivos especiales de iluminación de decorados que contribuyen a crear ambientes concretos

dentro de la escena y de la acción dramática. Por ejemplo, los efectos producidos por dispositivos de humo, que crean una especie de niebla que se extiende por el espacio escénico y entre los cuales destaca el hielo seco, en el que interactúan compuestos químicos y el hielo para producir el efecto de una niebla espesa que se extiende por el suelo del escenario gracias a ventiladores, lo que da la sensación de haber nubes y a su vez crea una imagen atractiva junto con los colores emitidos por los dispositivos de iluminación. Asimismo, el color es otro de los efectos especiales, ya que se pueden utilizar colores vivos para cambiar la tonalidad de las telas, ya sea en la parte posterior del escenario o en los tejidos del vestuario de los actores.

En resumen, la iluminación teatral es el último de los elementos de la representación en evolucionar. La iluminación se divide en tres categorías: En primer lugar, la iluminación general que cubre la escena por completo incluyendo los actores, el decorado y el atrezzo; en segundo lugar, la iluminación especial que define una zona concreta del escenario; y en tercer lugar, la iluminación especial del decorado y el fondo que cubre una gran parte de ellos. La iluminación se ha convertido, en el teatro moderno, en una operación conjunta entre el arte y la técnica, y ha adquirido unas funciones escenográficas precisas desde la presentación de una visión clara, la definición de las formas presentes sobre el escenario, el planteamiento el estado y el método, la configuración y la reafirmación del escenario, definición del tiempo y del lugar y la creación del ritmo dramático, para conseguir los objetivos del diseñador.

8. El vestuario

El vestuario constituye, en forma y contenido, un elemento fundamental de la escenografía de la representación y cumple no solo una función importante en el aspecto expresivo y estético de la estructura de la obra, sino que contribuye al proceso de percepción del espectador para que interprete los símbolos que se le presentan a lo largo de la obra, por medio de la forma, el color, el tiempo, el espacio, etc.

El vestuario no es sino un elemento al servicio del contenido de la obra que revela la simbología de los actores e indica la dirección a la hora de definir las formas, el método y la esencia y simbolismo de la representación. El vestuario se convierte a veces en escenografía por sí mismo, dado su significado visual y al formar una imagen plástica visible gracias al movimiento



El vestuario se convierte a veces en escenografía por sí mismo. La vestimenta de los actores indica la clase social, la época, etc.

de quien lo lleva. Por este motivo, el diseñador del vestuario debe tener en cuenta la comodidad de los movimientos para no constreñir al que lo lleva. El vestuario debe ser cómodo y permitir el movimiento.

En palabras de Pamela Howard, “Gracias al estudio y la comprensión del cuerpo humano y el vacío que ocupa y por el cual se mueve, tanto el escenógrafo como el director pueden establecer un modelo y esculpir el escenario con habilidad y de forma dramática junto a los actores” (Howard, 2004, p. 146).

El vestuario, aparte de segunda piel, debe tener un valor estético-simbólico que le aporta una configuración, un color, una estructura que refuerzan el significado de la representación en su vinculación con los demás elementos que la completan, proporcionando una información especial sobre el personaje, tal como hace la ropa en la vida real, especificando el status y el carácter.

El diseño del vestuario

El vestuario contribuye a definir el estilo, género y el método de la obra, realista o no realista, con matiz cómico, trágico o tragicómico, o se trate de una exhibición. En los musicales, el vestuario debe ponerse al servicio de la visión del director del espectáculo y el carácter visual que se le quiere imprimir.

En el caso de una obra teatral o cinematográfica de tipo histórico, el vestuario tiene que indicar una época y un lugar en los que se desarrolla el argumento de la obra, es decir, si la representación es antigua o contemporánea, si sucede en un país o una región determinados, en un periodo concreto. Es imprescindible que construyan un código que pueda entender el público.

El vestuario define el status y características simbólico-estéticas del personaje. De esta manera, el público puede conocer el rol o papel que interpreta el actor, al definirle visualmente en el escenario.

El vestuario de los personajes puede armonizarse a la vez que diferenciarse individual o colectivamente por medio de sus formas, colores y texturas, diferenciando así a un grupo concreto de los demás e incluso destacando a los personajes principales de los secundarios.

El diseño del vestuario debe siempre ponerse al servicio del actor y tener en consideración la facilidad de los movimientos mientras se lleve puesto, y la rapidez del cambio del vestuario, ya que ciertos papeles exigen un cambio rápido de vestuario. Asimismo, el vestuario debe tener muy en cuenta los accesorios que lo completan.

Proceso del diseño del vestuario

El diseñador debe crear un vestuario especial acorde con la representación y apropiado a los objetivos para ponerlo al servicio de la obra y de la visión del director, en armonía escenográfica con el resto de los elementos visuales. Empieza el diseño de cada uno de los trajes según la visión del espectáculo, la idea y el concepto escenográfico. Algunos diseñadores recurren al dibujo a de bocetos sobre papel para especificar la forma del traje propio de cada personaje, definiendo el tejido que empleará para ello.

Sin embargo, gracias al enorme avance de los medios tecnológicos, el diseñador ha cambiado los conceptos intelectuales de las tendencias del teatro, en pos de todo lo que sea nuevo y aporte una vitalidad para crear un estado cognitivo que era desconocido para el espectador. Los vestuarios han

adoptado una tendencia vanguardista y se han convertido en un arte que lleva inherente el gusto, la creatividad y la imaginación al producir ropa espectacular.

En consecuencia, un gran grupo de diseñadores se ha especializado en el uso de esta tecnología para el diseño de vestuario, especialmente con el uso de ordenadores y programas especiales, el diseño de ropa por ordenador. El proceso de diseño, así, transmite ideas con total facilidad, ya que estos programas disponen de multitud de herramientas necesarias para el diseño, entre ellas la utilización de diversos efectos espectaculares que permiten que la visión del diseñador sea tridimensional dentro de la escena con el resto de los elementos, gracias a que estas herramientas dinámicas y creativas avanzadas facilitan el dibujo y el movimiento de modelos especiales y permiten al diseñador emplear un gran número de tejidos que se pueden manejar con herramientas que muestran de forma hiperrealista los detalles y las texturas. Hoy en día, es más sencillo visualizar y manipular modelos ilustrados de vestuario y disponer de las herramientas que necesita el diseñador para dibujar y modificar los diseños en su aspecto táctil, permitiendo al diseñador crear el tipo de diseño de vestuario que desee en cada momento, con ayuda de las referencias propias.

Los tejidos son fundamentales para que el diseñador pueda destacar las propiedades y la naturaleza del vestuario. El avance de la tecnología textil, de la informática y de las ciencias de los materiales ha fomentado una nueva generación de tejidos funcionales que han producido una serie de ropas y vestuario inteligentes.

Se incluye en este tipo de vestuario los trajes emisores de luz. La canadiense Joanna Berzowska, profesora y directora del departamento de diseño, artes y comunicación de la universidad de

Concordia, en Montreal, es una de las investigadoras más destacadas en el



campo de los tejidos electrónicos desde su incorporación al laboratorio de dispositivos del Instituto Tecnológico de Massachusetts en el año 1990. Este proyecto de investigación, que ha sido bautizado como Karma Chameleon, busca la introducción de funciones electrónicas e informáticas dentro de las fibras mismas, en lugar de colgarlas en el exterior, para que interactúen entre sí.

Complementos del vestuario

Los accesorios, el maquillaje, el peinado y las máscaras, deben ser apropiados para el personaje y sus dimensiones y estar en concordancia con la época en que sucede la acción y encarnar la situación social del personaje, haciendo que el propósito del diseño de vestuario sea comprender al personaje. Los accesorios son herramientas importantes para el diseñador del vestuario, y ayudan a que el actor personifique su papel, aportando símbolos visibles importantes para definir el carácter del personaje.

El maquillaje tiene una larga y relevante historia para el teatro. Se usaba en la Antigüedad como adorno para la interpretación, por ejemplo, teñirse el pelo o el rostro y el cuerpo con colores y pigmentos naturales como la alheña y los perfumes para tener un aspecto fresco y radiante. Es necesario mostrar las facciones para que sean visibles para el público, y debido a la distancia entre este y el actor, los detalles no se observan con claridad. Así que, el maquillaje es fundamental para resaltar los rasgos expresivos y que sean vistos con mayor facilidad por el público. Suele estar ligado al diseño del vestuario, ya que su propósito es ayudar al actor a representar su personaje.

Las máscaras son conocidas en el teatro desde antiguo y se usaban tradicionalmente para interpretar distintos papeles y expresar el estado psicológico y emocional del personaje. Con ellas se sugiere al público la naturaleza de cada personaje. Con la tecnología moderna, es posible confeccionar máscaras con rostros de apariencia realista, es decir, que se parezcan a personajes concretos, y hacerlos aparecer sobre el escenario con máscaras especiales y el maquillaje necesario para hacerlos casi reales.

Los peinados son muy importantes en relación con el maquillaje, ya que tienen una connotación simbólica determinada. Por tanto, el diseñador debe fijarse en estos detalles y tenerlos en cuenta para realizar el vestuario teatral, así como estudiarlos detenidamente desde el punto de vista de la evolución histórica, para poder lograr los objetivos simbólicos de los vestidos y ayudar a los actores a encarnar sus papeles, eligiendo los accesorios necesarios, el maquillaje, las máscaras y el peinado que sugieran al espectador los detalles del personaje para cumplir el propósito del diseño según la idea del escenógrafo y por tanto de la obra.



El maquillaje, del peinado y de las máscaras son disociables del vestuario. Son elementos determinantes en la definición del papel del personaje.

Resumiendo, el vestuario es un elemento fundamental para la escenografía y la representación y tiene una gran importancia en el plano expresivo y estético de la estructura de la obra, contribuye a su vez en proceso de percepción e interpretación de las indicaciones y símbolos que esta propone, a través de la forma, el color, el tiempo, el lugar, el método y las necesidades de los actores.

9. El sonido y los efectos sonoros

Los decorados, el vestuario y la iluminación son elementos visuales del teatro, a los que se añade el sonido, un elemento audible de la representación. Se trata de elementos importantes que acompañan las representaciones desde su nacimiento, elaborando efectos sonoros. Sin embargo, no se ha considerado a los encargados de estos efectos teatrales como diseñadores de sonido hasta las últimas décadas, ya que se les llamaba ingenieros o técnicos de sonido. No es tan importante su denominación como su papel en la creación de la técnica y la tecnología de elaboración de efectos sonoros y su participación en el desarrollo de los

equipos y herramientas para lograr efectos creados artificialmente, reforzando así el contenido y alcanzando el objetivo artístico, ya sea para la actuación en directo dentro del teatro o para el cine y la televisión, los dibujos animados, el vídeo, la música y otros medios de comunicación.

Los sonidos proporcionan información general de la obra e indican acciones, por medio de detalles sonoros. Crean un ambiente especial complementario de la ambientación general de la representación, además de poder provocar emociones en el actor y en el público y poder conectar las acciones entre sí. Hay muchos tipos de efectos sonoros, desde los ambientales hasta los naturales.

Los micrófonos y altavoces son elementos fundamentales en salas de teatro, ópera o musicales para poder obtener un sonido adecuado en lugares con dificultades de audición. Hoy en día, hay micrófonos con cables o inalámbricos, conectados al cuadro de control especial. Estos



dispositivos se emplean para emitir el sonido en el teatro, ya sea música descriptiva, efectos sonoros, diálogos o canciones. El diseñador ha de tener muy en cuenta la distribución de los altavoces dentro de la sala y sobre el escenario, para producir sonidos claros y equilibrados que no provocan molestias al público. Existen micrófonos de solapa que son pequeños artilugios inalámbricos que se cuelgan del cuerpo del actor; así como los micrófonos direccionales, que se dirigen a distancias largas y se concentran en puntos concretos del escenario. La distribución de altavoces es un arte a la vez que una técnica, debe llevarse a cabo por una persona especializada con grandes conocimientos en el uso de aparatos electrónicos y acústicos, preparándolos con antelación a la obra y eligiendo los dispositivos adecuados para su colocación en los lugares apropiados de manera que el sonido llegue de forma clara y limpia al punto más alejado en el que se encuentra el público dentro de la sala.

En los espectáculos musicales, el diseñador debe establecer las condiciones de los músicos en sus actuaciones. A menudo, el diseñador del sonido prepara o adapta la música de la obra o elige grabaciones de una fonoteca especializada. Es muy importante que el diseñador de sonido conozca los géneros musicales y su historia para poder escoger la banda sonora de la representación o el espectáculo.

En resumen, la música y los efectos sonoros en la representación teatral, exactamente igual que la iluminación. Refuerzan el argumento y lo convierten en una unidad coherente, según la capacidad de la música y los efectos para convencer e impactar al público, procurando en él, y a su vez en el actor, emociones, sensaciones, contradicciones y tensiones y conseguir ritmos armónicos que crean un ambiente general y evidencian el método de la obra, aclaran el tiempo y el lugar y reflejan el entorno social del personaje sobre el escenario. La música y los efectos teatrales pueden reflejar y reforzar el estado psicológico en las escenas o del público. Es decir, traducen los sentimientos creando un efecto sobre el público gracias a la armonía, la melodía y los efectos sonoros. Así mismo, gracias a la música se puede resaltar el ritmo y crear un equilibrio en la estructura del espectáculo para colaborar a la armonización y fijación de la visión del escenógrafo.

Particularidades de la escenografía en el mundo árabe

El teatro es considerado como un género literario que posee sus propias características, más allá de sus formas y sus categorías. La obra teatral se construye basándose en ideas que plantean cuestiones ideológicas, religiosas, históricas, sociales, etc.

En el mundo árabe, no existía el teatro en su concepto occidental debido a las influencias religiosas y morales adoptadas en la antigüedad. La tradición musulmana que no veía con buenos ojos las representaciones por medio de figuras, influyó en el mundo teatral. Este, según lo entendemos hoy, sólo empezó a desarrollarse desde hace dos siglos.

En cualquier caso, esa idea escenográfica había dado paso, después de diferentes avatares históricos a una situación en la actualidad absolutamente distinta y llena de futuro.

La escenografía para los árabes se halla ahora mismo en una encrucijada histórica. Se puede afirmar que se mueve en estos momentos entre dos conceptos muy diferentes y que apunta hacia novedades estilísticas en sus nuevas formaciones. Por un lado, se encuentra el anterior y clásico planteamiento, proveniente de su propia y particular tradición nómada, con una serie de recursos adaptados a unas formas escénicas para una audiencia cambiante y heterogénea. Por otro lado, una línea de clara influencia europea, donde se siguen de partida los parámetros occidentales al uso aunque adaptados al gusto árabe. Por último, una serie de grupos que han surgido en las décadas finales del siglo XX y que en nuestros tiempos plantean sorprendentes novedades que se suponen conducen a un nuevo tipo de espectáculo, con características propias.

El mundo árabe engloba una gran variedad de pueblos, agrupados culturalmente desde los tiempos de la Hégira, con muchas coincidencias de estilo que se extienden desde el Atlántico al Golfo Árabe o Pérsico, desde Marruecos a Irak. Así, en el mundo literario y del de las realizaciones visuales existe una armonización que sería sorprendente en una extensión equivalente en el mundo europeo, americano o asiático. La representación de textos tiene en esta cultura una tradición muy particular, desde el momento en que, debido a su procedencia vital eminentemente nómada tiene el predominio de una inmensamente rica literatura oral. Por otro lado, la importancia de la influencia religiosa en el ámbito oficial, en particular de la filosofía coránica, en las manifestaciones creativas grupales de todos estos pueblos es determinante. Esta influencia religiosa condiciona todo lo que supone una representación tanto desde el punto de vista temático como desde el punto de vista conceptual., el teatro y la escenografía, entendidos como en el mundo occidental, son modos de expresión artísticos se han desarrollado muy tardíamente en el mundo árabe. Las piezas dramáticas, tal y como se conciben hoy, sobre espacios específicos para su representación, tuvieron unos inicios en el siglo XIX en Siria y Líbano (lo que era Al Cham),

con unas expresiones pioneras que recogían situaciones y problemas propios de sus países pero que se extendían con facilidad al resto del contexto musulmán. Esta similitud de preocupaciones culturales es una característica de todo este universo al haberse producido por medio del Islam un increíble agrupamiento y normalización en toda una serie de culturas que tiempo atrás no tenían apenas cosas en común. Hasta el siglo XIX no hay una aparición del teatro árabe, según se entiende en occidente, salvo alguna excepción como un curioso teatro en Túnez donde en el siglo XVII se representaba de modo prácticamente bilingüe, en árabe y español, con una clara procedencia morisca de los reinos de Aragón y Valencia.

En el siglo XIX aparecen las primeras piezas teatrales modernas en Egipto, país medular dentro de la cultura árabe, con una corriente de clara influencia europea. En Líbano se forman las primeras compañías profesionales a mediados del siglo XIX, con representaciones de obras provenientes del acervo francés e italiano. En el siglo XX es cuando surge realmente un estilo árabe propio, que es rápidamente reconocido y traducido a todo el mundo.

Así pues, el concepto habitual de la escenografía en la cultura árabe tendrá dos focos fundamentales de acuerdo a esta trayectoria: por un lado, la representación popular de la tradición oral y sus diversos modos de escenificación e interpretación que aún sigue vigente; y por otro lado, la producción derivada de la influencia occidental con representaciones de estilo europeo, sean de piezas de autores árabes o extranjeros.

Lo novedoso es que en las últimas décadas, con la interacción y globalización provocada por la extensión de los medios de comunicación y el contacto directo entre países se ha producido en el mundo árabe por un lado un “aggiornamento” de sus medios y conceptos escenográficos; por otro lado el surgimiento de una nueva creación propiamente árabe, con planteamientos propios de su entorno.

En el mundo de los países del Golfo y concretamente en Kuwait, con los medios económicos surgidos de la riqueza originada por la producción de petróleo y su presencia en la economía internacional, se ha producido una nueva cultura, específica árabe, pero donde se utilizan los últimos métodos

técnicos y la búsqueda de las soluciones oportunas en lo que se refiere a los aspectos de mecánica teatral. El concepto escenográfico está actualizado con las nuevas tecnologías electrónicas y existe un amplio conocimiento y manejo de la dinámica actoral, una novedosa utilización del atrezzo y una profundización en los distintos elementos formales, en iluminación o sonido, en los programas de diseño más avanzados.

Este hecho sitúa el teatro árabe, en cuanto a la utilización de la tecnología para la escenografía, en una posición bastante avanzada y que intenta alcanzar los niveles de Europa, Estados Unidos o Japón.

En lo que se refiere al caso de un país como Kuwait, desde la escasísima producción que se realizaba en el país hace cincuenta años, se ha pasado hoy a la realidad de una ingente cantidad de espectáculos gracias a los esfuerzos de una generación de jóvenes que conocen la tecnología actual mundial y que han conseguido que la cultura de la realización dramática haya impregnado los sectores educativos y juveniles.

También el cine kuwaití, sin la enorme tradición del cine egipcio, puntero en el mundo árabe, hoy en día ha emergido y cosecha premios en concursos árabes e internacionales.

Los factores espaciales, lumínicos y rítmicos en la escenografía árabe

La idea de tiempo y espacio no es algo objetivo y al margen de los contextos. Estos dos conceptos tienen una relación diversa en las diferentes culturas. La idea de un tiempo y un espacio globalizado es realmente discutible, por mucho que haya similitudes entre pueblos y culturas y una ligazón genérica entre



La escenografía árabe en espacios cerrados, se acerca mucho a la escenografía occidental.

la humanidad. La connotación de una obra es fundamental. Dentro de cada colectivo el ritmo y el espacio vital son diferentes. En el mundo árabe se dan

características particulares que afectan al desarrollo espacial y temporal de manera marcada.

La idea de espacio en el ámbito árabe está condicionada por una visión de la vida colectiva volcada hacia el exterior, hacia la vida en contacto con el grupo, más que hacia dentro, a la vida del hogar familiar. La cotidianeidad en este ámbito encuentra en la calle, en los espacios abiertos, en las plazas y mercados, en los cafés y en los salones, lugares de acción cotidianos, de manera mucho más habitual que en otras culturas. Los espacios escénicos propios de los espectáculos en el mundo árabe cuentan con ese especial carácter donde los espacios abiertos son utilizados como escenarios de la vida y por tanto como escenarios de la ficción que se representa. Esto lleva a su coherencia con los escenarios al aire libre propios de sus representaciones tradicionales. Es por tanto lógico ver características como la disposición circular, en torno a las acciones de los protagonistas. En estos casos el espacio escénico estará naturalmente condicionado por una reducción e incluso una ausencia de decorados al uso y la utilización del propio escenario vital donde se produce la misma actuación, el mercado, la plaza, etc. donde se aprovecha ese mismo espacio para la pieza sea narrada o actuada.

En las escenografías que se realizan en locales cerrados, en salas de celebraciones o en auditorios teatrales, el concepto escenográfico se acerca más al occidental, en cuanto que el concepto de espacio, con elementos preparados, decorados y atrezzo, es bastante similar a las producciones occidentales. La iluminación se puede establecer por medio de efectos dirigidos.

Respecto al ritmo, al sentido del tiempo, en el mundo escénico árabe la influencia de su cultura es también determinante. Los tiempos vitales, la idea del transcurso de las horas, del



Los espacios árabes de la cotidianidad.
Lugares habitualmente utilizados como
escenarios.

desarrollo de las pautas temporales en la cotidianeidad poco tiene que ver con otras culturas. Naturalmente, en las obras tradicionales esa particularidad está presente en la progresión y el establecimiento de tensiones y crescendos dramáticos.

En general las características propias del teatro árabe tradicional, que proviene de la oralidad y que es debido al carácter nómada de sus orígenes proporciona esas connotaciones especiales a este tipo de escenografías en este entorno concreto.

En el mundo del teatro árabe más convencional y cercano al concepto occidental, y que se desarrolla en espacios cerrados, se puede destacar que Egipto es la referencia genérica para las artes escénicas. Sayed Darwish fue pionero luego le sucedieron otros creadores teatrales como Youssef Bek Wahbi y Nejjib Al Rihani. Este último fue la figura del teatro crítico y satírico e influyó en todo el mundo árabe.

Sorprende, sin embargo, que la idea de espacio y tiempo, en general en estos autores, corresponde a lo dicho de las peculiaridades de esta cultura pero presenta una característica importante y fuera de lo común.

Hay una tendencia en este tipo de obra teatral que es su "literalidad", o hecho de una finalidad de "teatro para ser leído". Es decir, no está escrito para ser representado o plantea claras dificultades para su representación. Esto proviene de las dificultades de estos autores para hallar lugares de materialización y vivencia de su obra ante una audiencia pública y genérica.

En el caso de las obras que sí se dirigen a la representación, los escenógrafos obviamente realizan ese necesario proceso de organización plástica de los elementos y partes con vinculación emocional dentro del espacio y el tiempo teatral.

El diseño escenográfico pretende, dentro de esas características árabes, el equilibrio y contraste adecuados a sus características. Se adaptará al espacio escénico elegido, sea el abierto tradicional o el cerrado más estandarizado, buscando la unidad rítmica, el resultado armónico de estos elementos con el fin de obtener esa forma única de los aspectos a visualizar en la obra que

transmita el adecuado significado al espectador. El conjunto a hacer interactuar incluye todos los elementos de la representación teatral, sea el discurso centrado en la oralidad y los escasos elementos escenográficos, el modesto atrezzo, la ingenua dirección, la expresiva y clara interpretación, destinado a un público heterogéneo que incluye una parte de formación naif o incluso analfabeta junto a la formada y educada. Los elementos sencillos, en estos casos, de la mínima decoración, el vestuario, el aprovechamiento de la luz del lugar, las características acústicas del espacio que marcará la utilización del sonido, irán destinados a lograr una eficacia dinámica visual de la representación. La recepción del destinatario cuenta con el poder de su imaginación, clave del mundo del teatro. La función de la escenografía, por sencilla o puntual que sea, es fijar o confirmar la imaginación del receptor, en cuanto la visión del espacio relacionado en la narración dramatizada. La escenografía tiene como objetivo no solo dotar al lugar y el momento de las más elevadas emociones humanas, sino materializar las ideas imaginadas para llenar de sentido al espacio y al tiempo, por medio de la materialización formal de la idea de la obra.

Las personas del espectáculo en el mundo árabe

La autoría de la obra en el mundo árabe desde tiempos inmemoriales no ha tenido tanta importancia y su enorme acervo de narraciones tiene un carácter anónimo en gran medida, aunque hoy en día todo ha cambiado. El autor occidental tradicionalmente se convierte desde hace siglos en la pieza inicial de donde surge un tema con una trama determinada. En el mundo árabe no ocurre así hasta hace pocas décadas en que la autoría se convierte en elemento fundamental. La temática clásica popular está nutrida de tramas que provienen de una rica tradición oral, donde las historias divertidas y morales han ido pasando de generación en generación. La gran colección de temas que se concretó en las famosas “Mil y una noches” fueron recopiladas después de siglos de haber sido difundidas con distintos componentes de cuentos hasta que en el siglo XVII se formalizan y son traducidos al francés.

Los personajes y su creación se ajustan a los parámetros descritos ya de forma genérica. “La palabra *šajšiyya* (‘personaje’) en lengua árabe es una innovación tomada de la palabra *šajš*, que significa solamente ‘rasgos generales’..

En los espectáculos populares al aire libre la idea de trama, de dramaturgia, de autoría, de escenografía, se debe limitar a un ámbito muy primitivo e ingenuo. Los elementos teatrales y musicales suelen provenir de conceptos ancestrales y recurren a recursos propios del nomadismo y de la improvisación en gran medida. El concepto de dramaturgo ha evolucionado a lo largo de la historia del teatro árabe. El dramaturgo y el organizador de la representación solían coincidir en la misma persona.

En el ámbito que nos ocupa, Egipto es la gran referencia cultural, y es en este país surgen toda una serie de autores de gran importancia para el teatro y la escenografía en el siglo XIX. Si desde la cultura popular el melodrama y la comedia absurda eran entonces las predominantes obras de consumo, dentro de la alta cultura era el teatro al estilo europeo y sus autores, franceses y británicos, en particular, el que tenía una presencia absoluta. No será hasta hace un par de siglos en que surgirán los autores propios, desligados de los géneros populares a la vez que del teatro occidental al uso. Si el teatro árabe moderno logra emerger en el Egipto del siglo XIX no obtendrá una autonomía hasta la aparición de un grupo de autores su figura más destacada es el dramaturgo Tawfiq el-Hakim, ya en el siglo XX.

Curiosamente en los nuevos grupos actuales se dan en sus componentes unas tareas integrales que tiene mucho que ver con la tradición antigua de que el autor y el dramaturgo se confundan en una misma persona. El teatro moderno de carácter independiente tiene en sus integrantes individuos en los que se reúnen las funciones del director, el autor, el actor y el escenógrafo.

Estas especialidades se difuminan en lo que son propuestas nuevas de grupos emergentes en los que quizás por necesidad se ven abocados a cubrir varias tareas por las mismas personas.

La puesta en escena en los espectáculos tradicionales se realizan por medios ancestrales transmitidos de generación en generación, con pequeñas variantes que incluyen diversas actualizaciones y adecuaciones al contexto y el momento de cada representación.

La escena en el exterior

El espacio del espectáculo en el mundo árabe tiene especiales características desde el punto de vista de la tradicional representación al aire libre, derivada de un contexto nómada. Hay, sobre todo en los últimos dos siglos, espacios cerrados, más al uso del teatro convencional occidental o “a la italiana”, o diversas salas de celebraciones o posclásicos cafés, etc. Sin embargo, por otro lado hay una tradición de teatro o representación en la calle que no tiene que ver con la moderna occidental surgida a mediados del siglo XX, donde se pretendía ganar espacios no convencionales. Para el mundo árabe el exterior es un tipo de espacio especialmente importante, y se realiza lejos de los escenarios tradicionales cerrados, predominantemente en las plazas o parques, casi en cualquier lugar público abierto. En él se entrará en detalle en el capítulo tercero.

Conclusiones al capítulo 1

- 1.- La escenografía se puede definir en general como la creación del concepto visual de la configuración de un espectáculo.
- 2.- Una escenografía comprende todos los aspectos audiovisuales que actúan en cualquier tipo de espectáculo, sean físicos (decorados o atrezzo), lumínicos o sonoros, o referentes a la materialización visual de los participantes en escena (vestuario, maquillaje...), o sea la propia acción dramática, danza o de cualquier otro tipo.
- 3.- El diseño escenográfico se dedica a definir el espacio por medio de la línea, el plano, el volumen y el tamaño, la luz, el color.

4.- Un escenógrafo ayuda con su creación a definir el tiempo mediante el ritmo y la interacción de los elementos en secuencia.

5.- La escenografía debe contar desde el primer momento prioritariamente con los elementos personales en escena como son los actores, así como también con los objetos y decorados, luces, etc. que intervendrán en escena.

6.- Un diseño escenográfico es una labor de conjunto y de equipo. La escenografía está integrada en la idea que mueve el espectáculo actuando en coordinación con el director, el dramaturgo y todo el equipo artístico.

7.- La escenografía ayuda a definir visualmente los personajes, y destacar su carácter ante el espectador: principales, secundarios, estereotipos, etc.

8.- La escenografía está inmersa en la dirección del espacio escénico ya que supone la visualización de las ideas de la dramaturgia.

9.- La audiencia es un elemento tan esencial que se convierte en la clave del espectáculo, donde todo se dirige a ella. Cuidar el mecanismo de recepción y la interacción con la audiencia es sencillamente la base de cualquier escenografía.

10.- Escenografía es espacio, visualización, audiencia. Por ello, los lugares del espectáculo son los que marcan su punto de partida. Desde los espacios escénicos clásicos hasta los alternativos o el teatro en la calle.

11. En el mundo árabe tradicional, la escenografía está afectada de manera total por el poder de la oralidad y su poder expresivo, su dicción y gestualidad, su movimiento corporal, la interacción con la audiencia, etc. La oralidad proporciona una particular imagen.

12.- En la escenografía es esencial la influencia de la tecnología hasta tal punto que determina su concepto. Un espectáculo con una determinada tecnología se convierte sencillamente en otro diferente del mismo con otra.

CAPÍTULO 2

LA ESCENOGRAFÍA: CONCEPTOS HISTÓRICOS.

Influencia de la cultura escenográfica occidental en el teatro árabe.

La escenografía y sus raíces

Antropológicamente se tienen datos de que las actuaciones grupales, las representaciones, las danzas, las festividades y sus desarrollos formales, los rituales colectivos y sus liturgias, las funciones teatrales, en fin, los espectáculos sociales según los concebimos hoy en día, tienen unos orígenes que se pierden en la noche de los tiempos. Posiblemente todo este tipo de manifestaciones culturales vienen del afán instintivo humano de mimetizar y representar lo que percibimos y nos afecta, aquello que nos intriga y fascina, que mueve nuestra mente y que nos provoca el impulso de exteriorizar y transmitir vocal y corporalmente, que empuja nuestra necesidad de compartir visual y sonoramente con otros determinadas experiencias. Esa particularidad de participación en el grupo y comunicación, que hay en sociedades primitivas y que también se observa en comportamientos de determinadas especies animales, seguramente se materializó ancestralmente en rituales y formalizaciones de distintas temáticas.



Actuaciones grupales en ritos de la antigüedad. Prehistoria, Egipto faraónico, Mesoamérica precolombina.

M.M. Massod en su obra “The Drame: When and where did it start?” apunta que posiblemente indicios del teatro existían ya en Egipto, incluso antes de su aparición en Grecia. Herodoto también va en esa línea, afirmando que en el año 3000 a C. se realizaban representaciones en los templos egipcios donde se escenificaba la muerte y resurrección de su divinidad Osiris.

Otros autores citan como referencia de esas representaciones egipcias noticias de algunas en torno al año 1800 a C., ya en el Imperio Nuevo. De hecho, en papiros y pinturas de esa época encontramos imágenes de representaciones, en que figuran actividades de animales humanizados de divertidas parodias de las personas y su comportamiento. La escenificación de metáforas es algo deducible del afán humano por la comunicación ante el colectivo observable desde la niñez. Las narraciones, más o menos fantasiosas o realistas, los juegos mímicos, son algo normal en las sociedades primitivas de las que tenemos noticias al igual que se dan entre estadios primarios o infantiles de nuestra especie.

Por supuesto, la historia de la Grecia clásica nos ofrece el nacimiento más o menos “oficial” de la comedia a partir de las celebraciones y festividades dedicadas a la divinidad de Dionisos.

En todas esos espectáculos los rituales simbólicos y sus visualizaciones que derivarían en escenografías son parte fundamental y de fácil deducción porque cualquier ritual exige una exteriorización formal, una materialización secuencial base de cualquier liturgia.

La escenografía, por tanto, como arte de visualizar un espectáculo, de darle concreción formal para los demás, tiene un origen lógico en esos actos sociales ancestrales.

Tipologías históricas del espacio escenográfico

La escenografía, siendo siempre una materia por la que los medios audiovisuales actúan sobre el espectador, ha pasado a lo largo del tiempo

por varios conceptos tipológicos, de acuerdo a su entorno y época, a sus características culturales.

La “escena” en el teatro griego en principio aludía a la zona situada en la parte posterior del proscenio, es decir la oculta al espectador. Posteriormente tomó el significado que es el habitual hoy, es decir, el lugar donde se desarrolla el espectáculo y la escenografía actúa.

En las épocas clásicas griegas y romanas, el escenógrafo se encargaba de la creación y elaboración de los decorados situados en el fondo del espacio escénico y que colaboraban a definir la función dramática.

Los teatros itinerantes surgen, parece ser, en el poeta y cómico griego Tespis de Icaria, quien, según la leyenda, después de un enorme éxito en la Grandes Dionisiacas de Atenas, fue desterrado por Solón y obligado a recorrer los caminos con un carro.

La escenografía de la Edad Media europea, de tipo eminentemente religioso, tenía su espacio en las iglesias, bien con realizaciones en su interior como cuando se hacía en sus patios o posteriormente en las plazas. Además de los decorados más o menos estáticos, fue corriente al inicio el uso de las carretas móviles en algunas representaciones usando desde antiguo



Bronce: el carro de Tespis, según Giotto.

estos teatros itinerantes provenientes de Grecia. Después también surgieron las representaciones de los juglares, ya al margen de los actos religiosos.

En Inglaterra, como muestra de la variedad de conceptos escenográficos, el teatro isabelino renunció a construir un decorado y se valían de carteles indicadores de los lugares a los que debía trasladarse la imaginación de espectador para seguir la acción. El local para las representaciones tenía forma ovalada dedicando tres cuartas partes del espacio a los espectadores y el resto al escenario, que contenía un único decorado estático, con

numerosas entradas, salidas y los carteles dichos, en los que se sugería el sitio en que se desarrollaba cada tiempo narrado.

Con el Renacimiento italiano, el concepto cambió y adoptó una nueva acepción, cuando la escenografía se aplicó como decía Vitrubio al “*decoris*”, a lo que decora. El diseño de la escena se refería estrictamente a la “perspectiva” al estar obsesionados en aquella época por la representación arquitectónica. La totalidad de las artes visuales lo estaban igualmente y el decorado teatral se centraba en la organización del espacio por medio de representaciones y simulaciones de volúmenes en la parte posterior del escenario. “La ‘escenografía’ era pues, entonces un término arquitectónico. Por tanto entre el Renacimiento y el siglo XVII, la palabra ‘escenografía’ se refería a la consecución de la perspectiva en el decorado teatral y, a partir de entonces, fue sustituyendo gradualmente a la palabra ‘decorado’” (Ilyás, 2006, p. 205).

La palabra *decoris* era el vocablo latino que se aplicaba a los elementos que contribuyen a la visualización de la creación dramática sobre el escenario por medio de volúmenes. En el siglo XVI, este término adquirió nuevas acepciones y usos, según se relacionase con la forma de un lugar y con su arquitectura, respetando las leyes de la perspectiva.

En cuanto a la escenografía en la época del Renacimiento, al principio la compañía teatral tomaba las decisiones que le afectaban al escenario y preparaban conjuntamente los decorados, como explica Mahelot en sus memorias, “donde encontramos la palabra *decorador*, que se corresponde con la palabra *maquinista*, operario de las maquinarias del teatro, o con el concepto moderno de *regidor*, es decir, el director teatral” (Lancaster, en Surgers, 2006, p.10).

En los siglos XVII y XVIII, el significado del término *decorador* evolucionó desde el artista autor de las pinturas a la de *disegnatore*, es decir, el dibujante que se encarga de la planificación y realización de los decorados. El diseñador de decorados dejó además de encargarse de otras funciones como la maquinaria y administración del teatro, y se especializó en el diseño concreto.

A lo largo de los siglos, desde inicios del XVII hasta y entrado el XX, se va produciendo una enorme transformación en el teatro y la escenografía se centra en el diseño de decorados, ambientación, accesorios, iluminación y efectos.

A mitad del siglo XX se planteó una escisión radical entre las labores del diseñador de decorados y las del escenógrafo. A partir de entonces será el encargado específico de organizar visualmente el espacio de la función. En Francia, concretamente, volvió a reforzarse la misión del escenógrafo como director de arte y creador visual del concepto integral de la obra. “El ámbito del decorador es exclusivamente aquello que se encuentra sobre el escenario, mientras que la escenografía investiga la relación de las personas, el actor y el espectador con el espacio teatral y la relación de todos los elementos teatrales entre sí, ya sea en el escenario o en toda la sala” (Ilyās, 2006, p. 265-266).

La escenografía, aparte de su connotación teatral o cinematográfica, tiene también una acepción interesante dentro de la cultura italiana clásica absolutamente relacionada con la geografía y la topografía. El término cartografía viene del griego *topos*, estudio de la superficie, y *grafía*, que es el dibujo. Es decir, la topografía es la descripción minuciosa de un lugar y su objetivo es la investigación y el análisis de los elementos tridimensionales para el estudio de proyectos de delineación y el uso de planos, además de cualquier dibujo explicativo para describir las características del lugar.

Por tanto, desde este punto de vista y este concepto escenográfico, es importante la relación entre el hombre y su lugar geográfico. El ser humano habita en diversas partes del planeta, como Kuwait, España, Brasil, Estados Unidos, etc., y esto significa que es esencial la relación con su entorno, su contexto físico, su territorio. Existe una conexión entre la geografía, la topografía y la escenografía.

“Este concepto general se aplica en numerosos lugares cuya descripción se basa en la geografía, como por ejemplo el diseño de una sala de exhibiciones artísticas, dicho lugar requiere un trabajo escenográfico, o sea, un diseño escenográfico basado en la relación de reciprocidad entre la naturaleza de la

sala y sus componentes, entre el grupo de personas que entrará en ella para recorrer y experimentar las obras de arte. A través del estudio geográfico del lugar y su diseño, entramos en contacto con el arte de la escenografía. Podemos corroborar este ejemplo en multitud de lugares públicos a los que acude la gente y que cumplen con su propósito de ser visitados” (Sulţān, 2010, p. 55).

Así, es imprescindible que la escenografía estudie el entorno y los lugares del colectivo humano, sean salas, plazas, jardines, teatros o ciudades. Por ello, cuando se describe y se organiza la relación entre el ser humano y el espacio, el medio o el clima en el que vive, es imprescindible abordar, en este sentido, la escenografía. “La escenografía (...), si admitimos el sentido amplio de la palabra, veremos que se refiere a la geografía de un lugar, ya sea el escenario del teatro o el edificio en sí, o al diseño de cualquier sitio que lo requiera y al reconocimiento de sus características geográficas” (Sulţān, 2010, p. 54).

Hoy en día los espacios para la escenografía se han ampliado de una forma grande. Se comenzó por un género clásico como la ópera, que en el siglo XX y XXI se ha convertido en una impresionante exhibición visual. Se ha producido la incorporación de espacios impensables antes, como salas industriales, lugares abiertos en el extrarradio de las ciudades, fábricas, hangares o lugares de tránsito de personas. Han aparecido diversos géneros, algunos con tradición anterior, como el circo o los conciertos de música, pero con planteamientos absolutamente diferentes e infinitamente más potentes que antes se pudiera concebir. Eventos como el Cirque Du Soleil es una buena muestra. El caso de los conciertos de Rock & Roll es algo paradigmático porque aparecen ahora como lugares de máxima expresión escenográfica, con las últimas tecnologías. Desde el campo del arte, el surgimiento del género de la *performance* conlleva un nuevo medio de exhibición y reflexión sobre el espacio visual y sus conceptos. Los grandes actos políticos, las galas de entregas de premios, las concentraciones de jóvenes, los eventos religiosos de diferentes creencias, etc. etc.

Lo que antes se limitaba a los eventos vividos en directo hoy se retransmite por televisión, lo que implica una adaptación a este medio, a sus horarios, a su público, a sus dimensiones, etc.

El mundo del cine provoca desde hace más de cien años otro vuelco impresionante de las posibilidades y amplitud de la escenografía que hoy en día se ve multiplicado por la incorporación de la electrónica y sus posibilidades de efectos visuales, de recreación de escenarios imposibles en la realidad.

El concepto de la escenografía árabe

Existen datos de realizaciones en el mundo árabe de representaciones rituales y ceremonias con una finalidad de exteriorización cultural, como diversas piezas dramáticas, según diversos investigadores, en épocas preislámicas. Por ejemplo, las realizadas desde tiempos remotos en las festividades y rituales que se celebraban en las ferias del mercado de Ukaz. Esas costumbres ancestrales se continuaron de manera natural después de la llegada del Islam.

La primera mención histórica de este tipo de espectáculos que provienen de épocas antiguas y que tienen una continuidad en el período islámico es “en las plazas de las ciudades en el siglo XII en Asia Menor, durante el reinado de los Selyuquies. Más tarde gozaron de gran popularidad en Turquía, en tiempo de los sultanes otomanos, cuyas representaciones se utilizaban como una forma de entretener al sultán en las campañas guerreras”. (Gómez Renau. p. 91. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1375941.pdf).

A lo largo de la Edad Media existen algunas representaciones en el mundo árabe que podrían considerarse precedentes del género teatral.

Las *maqama* son clásicas composiciones árabes de divertidas anécdotas donde es habitual el pícaro o personaje inteligente que utiliza su talento para resolver situaciones con ingenio, tiene componentes claramente propios de una comedia.

El *Teatro de Sombras* es otro género de carácter dramático en el que valiéndose de marionetas realizadas con piel de camello se exhibían caricaturizadas tramas dramáticas.

La concepción islámica de la cultura, sin embargo, lleva el lastre de un ancestral rechazo hacia la idea de la representación que mediatizará al teatro y, con él, a la escenografía.

La existencia de un teatro árabe antiguo y con él la idea escenográfica, tiene varios condicionamientos que marcan su presencia y carácter:

1.- Hay un rechazo en algunos ámbitos integristas del Islam hacia la representación humana e incluso hacia la idea de un razonamiento analítico.

2.- El gran género del mundo árabe es la poesía desde épocas previas al Islam. En realidad el teatro llega al mundo árabe influido por la poesía hasta tal punto que las preferencias poéticas condicionen el que las piezas teatrales se destinen en principio más a su lectura que al de su representación, hasta la llegada de la modernidad a mediados del siglo XX.

3.- El carácter nómada inherente a gran parte del mundo árabe y la tradición de los narradores de diferente tipo no favorece la idea del tipo de teatro al uso, más propio de un entorno sedentario.

La recepción del concepto que ofrecía el teatro griego dentro del mundo árabe se realizó a través del imperio bizantino y esto tiene consecuencias al suponer para su mentalidad más que un interés como género artístico uno estrictamente temático con una finalidad más destinada para la mera lectura que para la exhibición pública y colectiva.

Esta relegación del concepto de representación hará que el teatro, como se considera habitualmente, no se desarrollara en la época que corresponde al Renacimiento europeo, como lo hizo en el mundo occidental, y no surja en el mundo árabe sino muy tardíamente, ya en el siglo XIX.

La escenografía, por tanto, no tiene una importancia en los tiempos y espacios que se consideran habituales en el mundo occidental, sino en casos especiales. Se deben considerar las festividades y actos religiosos que son

dotados de visualizaciones y rituales establecidos de acuerdo a formas tradicionales.

En las escenografías de todos estos siglos hasta nuestros tiempos se aprecian dos diferentes tipologías dependiendo de la clase de eventos. Por un lado en los espectáculos más populares, que se realizan normalmente en el exterior, en las calles y plazas, y son de un carácter más ingenuo y propio de los ambulantes y nómadas. Por otro lado mucho más formales y solemnes en los eventos y festejos propios de los actos sociales y ceremoniales de carácter privado que se producen en los palacios o en salas sociales.

La Nahda o Renacimiento cultural, de carácter eminentemente literario surge en Egipto y Siria en el siglo XIX. La expansión turco-otomana había provocado una especie de anestesia cultural durante siglos en todo el ámbito árabe de su influencia. Con la decadencia de los mamelucos, la influencia de países europeos, en particular Francia e Inglaterra, se deja sentir en la cultura de los países árabes más avanzados y creativamente más activos como Siria y Egipto.

El teatro moderno puede decirse que aparece en Líbano por el impulso de una nueva clase de comerciantes adinerados y culturalmente formada, ansiosa del encuentro de una conciencia identitaria propia, alejada del imperialismo otomano así como del colonialismo occidental, aunque sin duda con los lastres de ambas influencias. En 1847 aparece la primera obra dramática en árabe, creada por Marun al Naqqas, aunque resulta un experimento muy aislado. En 1870 un importante grupo de intelectuales sirio-libaneses se instala en Egipto, donde una nueva clase educada en Occidente y condicionada por el colonialismo, promueve el teatro. Así, se abren salas teatrales en Alejandría en 1862, y de comedia y ópera en El Cairo en 1869.

El teatro, mucho más que otros géneros, tendrá una aceptación extraordinaria entre la intelectualidad de Egipto. Desde allí se expandirá al mundo árabe y originarán toda una serie de obras de un movimiento de autores que inician caminos culturales propios y despegados tanto de las influencias turcas como occidentales. Los hermanos Taymur lograrán representar obras occidentales traducidas al árabe literario. En 1923 Yusuf

Wahbi escribe una obra en el dialécto árabe egipcio y Muhammad Taymur fijará la doctrina del teatro con la propia lengua árabe. No cuajarán diversos intentos en este sentido hasta que esta dinámica culminará con la figura de Tawfiq el-Hakim.

La escenografía en el teatro árabe moderno

Desde los inicios ya descritos del concepto teatral árabe hasta llegar al teatro que tenemos hoy en día ha habido un largo recorrido, con una evolución que ha hecho desaparecer múltiples aspectos y surgir novedades debido a los avances de las tecnologías y cambios de mentalidad social.

El resurgimiento novecentista en Egipto no se expandió por el mundo árabe hasta el siglo XX y se hizo ver tanto dentro y fuera de su ámbito geográfico porque el mundo europeo, por ejemplo, produjo en estos tiempos múltiples traducciones de obras árabes.

Los grandes cambios del siglo XX en todo el entorno árabe, su salida de la dependencia del poder otomano y del europeo llevó a una época de grandes cambios y reajustes políticos, que condujeron a avances pero también a censuras y cárcel para figuras relevantes intelectuales a lo largo de la última centuria.

En escenografía, en el mundo árabe y concretamente en Kuwait se han utilizado sobre todo los últimos métodos técnicos y la búsqueda de las soluciones oportunas en lo que se refiere a los aspectos de mecánica teatral, el estudio de los movimientos de actores y atrezzo, cambios de elementos formales, relevos de fondos adecuados e iluminación, hoy en día con el uso del ordenador y programas de diseño 3D +3D max.

El concepto occidental de la escenografía

Las artes escénicas contemporáneas han vivido un desarrollo enorme en el campo de la tecnología para la construcción de nuevos espacios escénicos,

en la creación de lugares expresamente destinados para espectáculos en general y, especialmente, en el diseño de recursos para esos eventos.

Desde principios de este siglo XXI, la condición fundamental de la construcción del teatro se origina en el concepto de que cada obra tiene su propia dinámica y en la labor que debe facilitar cada concreta representación. Para la escenógrafa inglesa Pamela Howard: “El concepto de escenografía se origina en la idea del potencial del espacio. La escenografía estudia el discurso, el texto o la música que transforman ese hueco teatral en un auditorio. (...). El elemento que completa círculo es el público, que se sirve del espacio que comparte en el edificio del teatro, y es la razón por la que se realiza la obra” (Howard, 2004, p. 6).

Hay que señalar que este desarrollo tecnológico hunde sus raíces históricas en el comienzo del teatro griego, que empleaba grúas, máquinas y otros trucos para materializar la escena, que fue evolucionando junto con estas técnicas a lo largo de los siglos. Pero la tecnología escénica del teatro antiguo era sencilla y tenía una función alegórica en la mayoría de los casos, por lo que los investigadores la consideran una tecnología simple, al contrario de la tecnología moderna en la escenografía del teatro contemporáneo, que se cuenta entre las técnicas complejas y con una impronta y un ritmo rápidos, lo que dificulta su montaje en los teatros con posibilidades más modestas. Esto significa que “la idea de la escenografía se refuerza sencillamente con el diseño del espacio ante el cual interpretan los actores” (Howard, 2004, p. 200).

Los dispositivos tecnológicos modernos se emplean para proporcionar un dinamismo nuevo a los espectáculos visuales, especialmente dado el desarrollo de la electrónica, porque se ha vivido una evolución enorme, cuyas manifestaciones se aprecian particularmente en la escenografía. La misma función de la iluminación se ha transformado de simple alumbrado del escenario y del lugar de la representación en una misión escénica concretada de antemano y dotada de dimensiones formales. Asimismo, con respecto a los efectos sonoros, con el desarrollo de la tecnología, entre los efectos audiovisuales del teatro actual han desaparecido los viejos trucos sonoros,

sobre todo después del desarrollo de los ordenadores y la informática, que han supuesto un impresionante salto cualitativo.

A este respecto, algunos investigadores señalan una auténtica revolución en las artes escénicas. Se han producido avances que han cambiado la estructura del espacio teatral, tanto en el decorado, como en el vestuario o en la luz y el sonido. Por tanto, el término escenografía ha adquirido “un significado contemporáneo desde mediados del siglo XX, con el que delimita nuevos conceptos de la organización del espacio teatral que crearon los renovadores de ese siglo (...) Así, la escenografía pasa a interesarse por las estructuras visuales y las relaciones espaciales que surgen en el lugar de la representación y los cuerpos móviles que hay en él, ya sea el decorado, la iluminación, el color,” (Dasūqī, 2005, p. 17).

La evolución ha alcanzado al teatro dramático moderno, a la música, la ópera y la danza, y se ha creado un nuevo lenguaje teatral, como se refleja en las obras de grandes directores contemporáneos como Giorgio Strehler, Robert Wilson o Robert Lepage, en las que la tecnología es el instrumento principal de la imaginación del dramaturgo para realizar el sueño artístico que cautivó a los primeros innovadores. En palabras de Pamela Howard: “La escenografía no está en el alma, ni es el objetivo, ni es un sueño (...). La escenografía como protagonista que desea asumir una responsabilidad en la creación de la obra es el resultado de un interés muy real por la condición artística” (Howard, 2004, p. 202-203).

“La escenografía crea el espacio sobre el escenario, no existe como obra de arte aislada, va más allá de ser un simple cuadro o un fondo para los actores. La escenografía es la expresión que comparten el director y el artista que manifiestan sus ideas en la obra teatral, la ópera o lo que se exhibe ante el público como obra unitaria” (Howard, 2004, p. 5).

La palabra escenografía significa la “visión”, es decir, la implicación en todas las cuestiones, grandes y pequeñas, que se dan sobre el escenario, en la medida en que comparte con el director su concepto de dirección.

De este modo, el desarrollo del espacio teatral es el resultado del esfuerzo compartido y recíproco entre director y escenógrafo. La tecnología moderna en el teatro, con todas sus técnicas, no es sino la realización de la visión y las ideas de los directores y los escenógrafos.

Como dice Karīm Bābā: “El mayor desafío al que se enfrenta el teatro hoy en día lo representa el desarrollo del sistema nervioso del ser humano como consecuencia del desarrollo de la tecnología y los sistemas de transmisión de imágenes que acompañan al hombre desde su infancia(...). Los artistas teatrales ya comprendieron, antes que el público, estos cambios y transformaciones de las estrategias de producción dramática en la era de la imagen y prueba de ello es la incorporación de una serie de artistas teatrales al mundo del séptimo arte, llevando sus experiencias teatrales al cine y la televisión” (Al-Bābā, www.alfurja.com).

Los espacios escénicos clásicos. Grecia

El komos y la comedia

En origen los griegos realizaban las fiestas Dionisiacas y en las llamadas *faloforias*, que eran procesiones rituales de bebedores danzando al son de la música, se entonaban los cantos del “komos”, normalmente en medio de *simposios* (banquetes) y fiestas urbanas o rurales. En las Dionisiacas se establecían diversas carrozas, danzas y recitados variados, en cuyos cortejos los participantes se sumergían en una atmósfera de fiesta y desenfreno. Más adelante derivarían a otros



procesiones rituales de bebedores danzando al son de la música en las fiestas Dionisiacas.

tipos de “komos”: nupciales, agonísticos, victoriosos, etc. Del vocablo *komos* proviene la *komedia*. Desde esas fiestas populares más o menos establecidas, se fue derivando hacia una formalización privada, ubicándose

en espacios y momentos concretos que iniciará la historia del teatro clásico tan y como la concebimos hoy, que comprende junto a la comedia en sí, la tragedia y el drama.

El comienzo del teatro griego antiguo tuvo, entonces, un carácter festivo, ofreciendo a Dionisos, dios de la fertilidad y el vino, agradecimiento por los bienes y favores que les concedía, bailando, recitando poesías y entonando canciones (ditirambos) en las plazas públicas de la ciudad, formando un grupo circular en torno a la orquesta y el altar, es decir, el lugar sagrado donde se realizaban los sacrificios. Por motivos de esta festividad se detenían todas las actividades de la ciudad para realizar los preparativos necesarios, en las que tomaban parte todos los miembros de la comunidad.

En el siglo VI a. de C. las celebraciones dionisiacas pasaron a establecerse a lugares más formales y adaptados para las representaciones tras la aparición del corifeo Tespis de Icaria, poeta compositor de ditirambos, y se trasladaban de una aldea a otra portando todos los elementos necesarios para la festividad y la representación teatral.

Estas fiestas se celebraban tres veces al año, cuatro días en diciembre, cuatro en enero y seis en marzo, conocidas como “dionisiacas de la ciudad”. Los ritos de las celebraciones incluían la representación de cinco obras teatrales que se alargaban durante tres días después de los ditirambos, en las que se incluían tres tragedias, una comedia y una saturnal. En estas ocasiones participaban los dramaturgos griegos más conocidos, como Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Se organizaban festivales trágicos y cómicos, en el primero de los cuales, en el año 535 a. de C., fue ganado por el famoso Tespis. A él se le considera el inventor de la forma teatral al decidir introducir versos poéticos recitados en los ditirambos. Las celebraciones consistían en una serie de procesiones acompañadas por bailes, canciones y poesía, mientras que las representaciones jugaban un gran papel en ellas, ya que eran un elemento importante en estos ritos de adoración al dios, “y los rituales religiosos, igual que el evento teatral, no puede concebirse si no es con estas tres referencias: espacios organizados,

discursos estructurados o espontáneos y, por último, la noción de participación colectiva” (Surgers, 2006, p. 17).

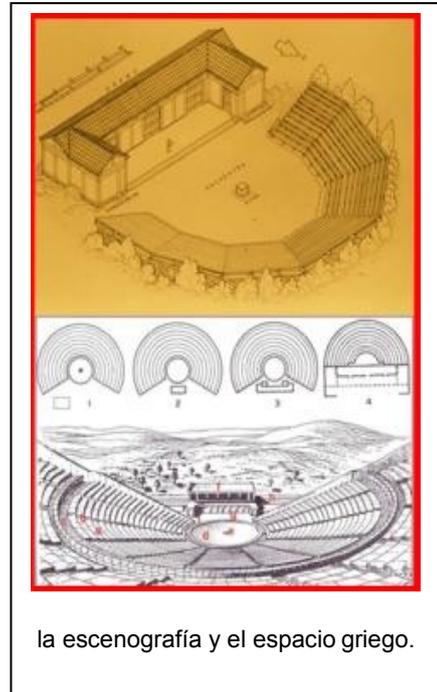
Entre los actos más importantes de la celebración de esta festividad está el cortejo en el que se sacaba una estatua de Dionisos de su santuario para llevarla al interior del teatro, ya que la entrada a dicho santuario no estaba permitida a todo el pueblo, sino que era un lugar sagrado en el que se ubicaban representaciones de los dioses ocultas a la vista y a las que no podían acceder más que los sacerdotes. Por este motivo, se trasladaban al teatro, en el proscenio, a la vista de los espectadores, lo que constituía una especie de manifestación de la divinidad, que aportaba significados y sentidos simbólicos que conferían prestigio e importancia a la representación que tenía lugar en el interior del espacio teatral.

Por ello, “la presencia del dios protegía el espacio teatral y lo dominaba, mientras que el lugar de la celebración y de la función estaba delimitado por el santuario y la estatua de Dionisos. A causa de estas limitaciones sagradas, resultaba adecuado el añadido de la *skēnē*, puesto que estaba cerca del dios, en el lugar oculto para el actor, que hoy en día llamaríamos bastidores. Esta proximidad física entre el santuario y la *skēnē*, que son dos lugares específicos y fuera de la vista, no es arbitraria, sino que es la expresión escenográfica y simbólica” (Surgers, 2006, p. 30). de los límites del espacio destinado a la actuación, confinado entre el santuario y la estatua.

El escenario en Grecia

El punto de partida originario de la escenografía y el espacio griego destinado a las representaciones teatrales se encuentra en la selección del lugar de ubicación idóneo para honrar a Dionisos, por lo que se escogía un sitio especial al pie de una colina para levantar y organizar este lugar sagrado, lo que incluía la construcción de un santuario y de la *skēnē*, así como un graderío para el público y un espacio para el coro en cuyo centro estaba el altar donde se ofrecían los sacrificios.

Las representaciones teatrales se ofrecían al aire libre al pie de una colina, en cuya parte inferior, en la separación entre el lugar donde discurría la actuación y el espacio para el público, se encontraba un círculo u orquesta, una superficie plana destinada al coro en la que se recitaban las poesías y se ejecutaban bailes rítmicos acompañados de música. Las entradas y salidas del coro desde y hacia la orquesta se realizaban por medio de *parodos*, dos pasillos a ambos lados del teatro separados por el escenario y el graderío, que también se utilizaban para el acceso de personalidades importantes a sus gradas. La orquesta también incluía el altar de los sacrificios sagrados, la cavidad donde se vertía la sangre de los animales inmolados, que se distribuían entre el público tras la función.



la escenografía y el espacio griego.

La orquesta tiene importancia puesto que se considera el origen del teatro antes y después de la aparición de los actores. El coro estaba compuesto por quince personas en el caso de la tragedia y por veinticuatro en el de la comedia, “y era el vínculo entre los festivales anteriores a las representaciones y la época de las funciones teatrales en su forma literaria completa (...). El coro se desplazaba en una sola procesión o de forma conjunta rítmica y armoniosa, y lo que confería un sentido a los cánticos del coro era que consistían en comentarios sobre la obra que se iba a representar o súplicas al dios” (Cheney, 1998, p. 95).

El uso de la piedra para todas las partes del edificio afectó al altar, que adoptó una forma específica de lados regulares. Con el paso del tiempo, se redujo el tamaño de la orquesta a un círculo mínimo, al perder las connotaciones religiosas y a la pérdida de la importancia del coro, con lo que ya no era necesaria la existencia de una sección completa para la orquesta.

El lugar de la actuación, en origen, consistía en una pequeña cabina o kiosco de madera frente al público y detrás de la orquesta, que se conocía como *skēnē* que en griego significa *tienda*, es decir, “construcción que pueda transportarse para venerar a la divinidad. Esta era la función de los carros de Thespis y no cabe duda de que eran estructuras transportables más que carruajes para trasladar actores” (Surgers, 2006, p. 31).

Tras la aparición de los decorados, el atrezzo y las maquinarias, se elevó la construcción un pie sobre el terreno y se dividió en cuatro partes. El *proskēnion* es la segunda parte de la estructura de la *skēnē* y consiste en una pared con resaltes de madera en cuya parte delantera incluía un banco de madera usado para actuación. En este punto, se habla de la posibilidad de la existencia de un compartimento o una gran maquina en la superficie de la *skēnē* y por encima del *proskēnion* conocido con el nombre de *theologeion*, es decir, emplazamiento del dios hablante.

El término *paraskēnia* se refiere a las alas o volúmenes rectangulares exteriores que dirigen hacia delante a ambos lados de la *skēnē* y el *proskēnion*.

El emplazamiento para los espectadores se conocía como *theatron* o *koilon*, que es la zona naturalmente inclinada de la colina y cuyas gradas terminaban en la orquesta, frente a la *skēnē*. El significado de *theatron* es ‘vista’ (...) y también tiene las acepciones de ‘visibilidad’ y ‘sueño’” (Surgers, 2006, p. 24).

Al principio, había una serie de gradas de madera en la zona ubicada en la parte inferior de la colina vecina a la orquesta, que se denominaban *prohedrias*, reservados a una elite de espectadores y a los sacerdotes del dios Dionisos. El pueblo llano se sentaba en el suelo inmediatamente detrás de estas gradas y, con la evolución de las representaciones y el aumento de la asistencia de público se completaron las gradas construyendo escalones de madera, un *theatron*. Las gradas contaban con escaleras y pasillos llamados *diazoma*, que creaban distintas secciones denominadas *kerkides* que facilitaban la organización y el acceso de los espectadores a sus asientos. Más adelante, los *prohedrias* evolucionaron acercándose aún más a la orquesta y se colocó en el centro de ellos un puesto más grande para los

sacerdotes, esculpido en piedra y lleno de grabados y adornos en consonancia con al *skēnē* y el edificio del teatro.

El fondo de la *skēnē*, con todos sus elementos, es el decorado principal del teatro griego. Se empleaba como decorado fijo en todas las representaciones según las necesidades de la obra, y a veces figuraba ser un castillo y otras un santuario. Existían además fondos dibujados, que definen el tipo de la obra y los espacios de representación de la acción, como *Pinakes*, que, según Aristóteles, “es la representación del entorno en los espacios entre las columnas que hay frente a la *skēnē* y donde se levantan los decorados, como el fondo de un espectáculo.” (Abd al-Wahhāb, 2002, p. 62-63).

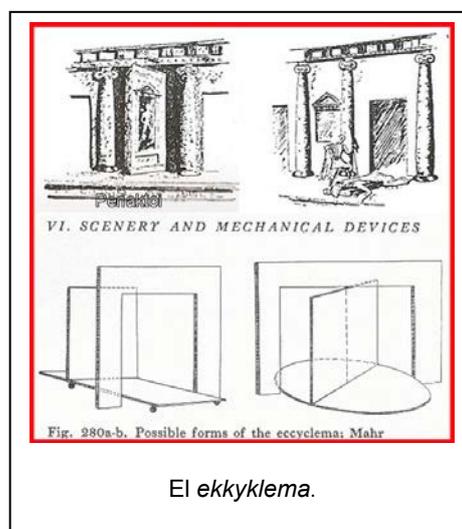
Estos prismas triangulares, muy importantes dentro de los primeros conceptos escenográficos al proporcionar tres cambios escénicos, al girar el lado correspondiente, reciben también el nombre de *periaktoi*. Se construían de madera sobre un eje fijo en el suelo y giraban sobre sí mismos para cambiar el decorado, permitiendo mostrar tres lugares diferentes de la historia. Así mismo, los *periaktoi* se utilizaban por su estilo de pintura para definir el género de la obra, ya fuera una comedia, una tragedia o una saturnal.

Las representaciones teatrales griegas dependían de la luz natural para iluminar el espacio teatral, ya que los espectáculos se ofrecían en un teatro abierto y de día. También se utilizaban velas y antorchas para expresar simbólicamente la visión nocturna.

La maquinaria teatral griega

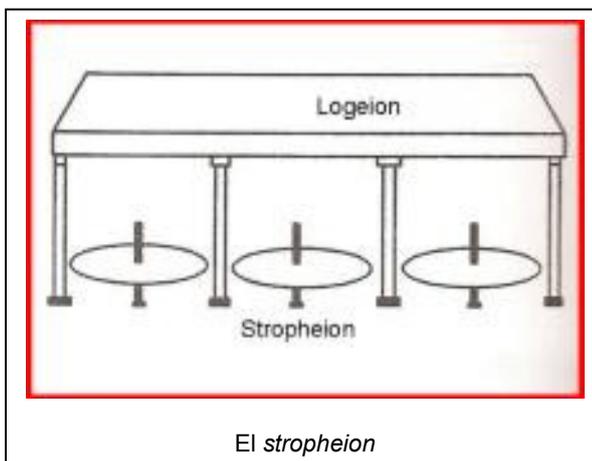
Como es sabido, el teatro moderno hace uso de máquinas y objetos de atrezzo diseñados por los primeros dramaturgos que han evolucionado hasta los actuales. Los griegos idearon máquinas para contribuir a realizar ciertos eventos

dramáticos y de otro tipo que resultaba difícil representar ante el público. Con



la evolución de la estructura de la *skēnē*, se idearon diversos instrumentos y trucos teatrales para facilitar la representación de símbolos concretos cuya explicación resultaba complicada verbalmente y fácil visualmente.

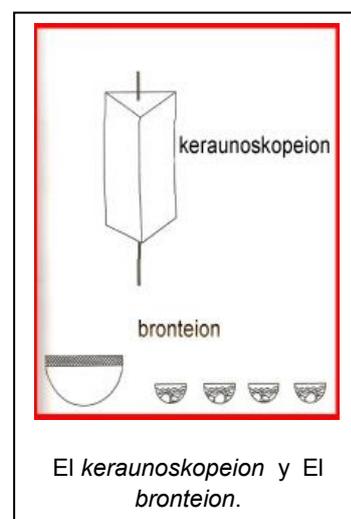
El *ekkyklema* es un aparato para mostrar a los muertos. Algunos estudiosos lo describen como una plataforma de madera semicircular sobre la que se colocaban los cuerpos de los muertos, con uno de sus extremos fijo sobre un eje central que se movía en la dirección de la puerta grande apareciendo ante los ojos del público y se ocultaba por completo después de que el actor describiera la escena de la muerte, que los espectadores no podían ver.



El *stropheion* era un aparato utilizado en aquella época para mostrar los cadáveres y los cuerpos de los mártires.

Las grúas, llamados *mechane*, para elevar o hacer descender cosas hacia el proscenio eran colocadas en la superficie de la *skēnē*, con brazos horizontales y una o varias poleas.

Los antiguos griegos disponían de algunos recursos que ayudaban a la realización de los espectáculos dramáticos, como algunas máquinas para ayudar en el diálogo y discurso teatral, entre otras una máquina llamada *borgos*, o “caja de madera en forma de cubo colocada sobre el *logeion* y encima de la cual se situaba el actor para escenas concretas de la obra. (...) Otro tipo llamado *klimakes*, se trata de unas escaleras de dos a cinco escalones (...), un último tipo de éstas máquinas es *Distegia*, una especie de plataforma que sirve para mostrar algún actor.” (Hasan, 1965, p. 91-92. www.al-masrah.com).



El *keraunoskopeion* era un dispositivo de efectos especiales audiovisuales, que producía el efecto del rayo. Se trataba de un prisma que funcionaba como los *periaktoi*, con uno de sus lados pintado de un color que asemejara al rayo y los demás de negro. El prisma se hacía girar rápidamente para crear un efecto luminoso parecido al rayo.

Por otro lado, el *bronteion* servía para efectos sonoros fabricado con pequeños recipientes de metal y una piedra en su interior, que se hacían girar en una gran vasija de cobre y se creaba el sonido del trueno. Ambos efectos se utilizaron en varias obras griegas “de las que citamos la obra Eudipo, cuando dice: “El trueno y los rayos continuos lanzados por una mano invencible”. Y entonces el público oye y ve lo que expresan estas palabras gracias a los efectos sonoros y de iluminación” (Hasan, 1965, p. 92. www.al-masrah.com).

Existe también un dispositivo importante en el teatro griego que se usaba para mostrar personas malvadas, llamado *escalera de Caronte* Consistía en agujeros, trampillas y correas distribuidas por el espacio de la orquesta y destinadas a la salida de fantasmas y espíritus malvados del inframundo.

Así, los antiguos griegos inventaron y desarrollaron trucos, dispositivos y efectos especiales audiovisuales que contribuían a realizar las escenas contenidas en los textos, para lo que se requería escenógrafos que consiguieran un equilibrio dramático e incrementaran el placer, las sensaciones y los efectos sobre el público.

Vestuario y máscaras

El vestuario y las máscaras eran elementos principales del teatro griego que adoptaban características artísticas especiales a través las obras. Se podían interpretar diversos papeles femeninos o masculinos. También desempeñaban otras importantes funciones, como la de definir el tono de la obra, comedia, tragedia o saturnal; además de indicar, en general, la identidad y la personalidad, posición social y estado emocional de los que las

llevaban. Así, gracias a las máscaras y al color de los vestidos, el público podía diferenciar e identificar fácilmente a todos los personajes.

El vestuario consistía en principio en las mismas prendas que se usaban los griegos en la vida diaria. La más importante es el *chiton*, una túnica amplia que cubría el cuerpo desde el cuello hasta las rodillas. A veces, su longitud variaba según el grupo y la edad y, así, los hombres y los niños la llevaban más corta, hasta la rodilla, mientras que las de los ancianos y las mujeres eran más largas, cubriendo toda la pierna, y llevaban un cinturón. Pero el *chiton* en el teatro llegaba hasta los tobillos y tenía mangas más largas hasta la muñeca. La característica más importante del *chiton* teatral son sus colores claros y sus adornos con dibujos y bordados, al contrario del *chiton* normal, que solía ser de color blanco y casi nunca llevaba bordados.

En el vestuario teatral se usaba el *somation*, término que se aplica a una tela especialmente gruesa y que los actores se ponían por debajo de sus trajes. Sin embargo, el vestuario era más diverso en la comedia, y se usaban túnicas muy largas que conferían al actor un aire burlón en sus evoluciones por el escenario, o túnicas muy estrechas a las que se añadía un trozo de *somation* para agrandar exageradamente distintas partes del cuerpo de actor, exagerándolas para que fueran más divertidas.

Los griegos también empleaban tanto en el teatro como en la vida diaria distintos calzados y sombreros, como el *buskins*, un zueco de madera con una suela muy gruesa que hacía más alto al actor. También utilizaban sandalias de cuero conocidas como *kothornos* (los famosos coturnos) de caña alta, hasta por debajo de la rodilla, que se ataba a la pierna con cordones en forma de X. En cuanto a los sombreros, conocemos el *onkos*, que es un gorro alto que se ponía el actor durante su interpretación, además de las coronas reales hechas de ramas y de metales doradas.

En resumen, el teatro griego surgió a partir de las ceremonias dedicadas a Dionisos, dios del vino y la fertilidad. Las festividades se limitaban a procesiones acompañadas de música, bailes, canciones y poemas conocidos como ditirambos, lo que dio lugar a la aparición del primer escenario y el primer actor de la historia de la mano de Thespis de Icaria, al separarlo del

coro y ocupar un lugar elevado para dialogar con él. Posteriormente, se trasladó al pie de una colina y se construyeron lugares de culto, es decir, teatros y escenarios protegidos por la presencia del dios gracias al santuario, por un lado, y a una estatua de Dionisos, por otro. Debido a estas limitaciones sagradas, se añadió la estructura de la skēnē junto al santuario, para simbolizar el viaje en el que el dios se manifestaba desde el santuario al escenario por medio de un dios parlante, es decir, el actor.

Los espacios escénicos en la Roma clásica

Los espectáculos romanos: juegos, festivales y teatro

Las fiestas y celebraciones romanas tuvieron un origen en honor de Júpiter, equivalente al Zeus griego, y fueron conocidas con el nombre de juegos o *ludi*, término que se refiere a la festividad oficial más importante en aquella época. Pero, debido a los contactos con los griegos, estas festividades no se limitaron únicamente a ser ceremonias para las divinidades, sino que surgieron distintos eventos para disfrute de los ciudadanos que organizaban este tipo de celebraciones, como funerales, matrimonios, o victorias militares.

Los romanos disfrutaban de una gran cantidad de festividades y celebraciones tanto de carácter divino como secular que incluían el circo, las funciones teatrales, espectáculos de lucha o juegos deportivos. Se organizaban de acuerdo con las tradiciones y eran pagadas con el dinero de la República o del Imperio.

Los espectáculos de circo, *oludi circensis* eran espectáculos de lucha y juegos deportivos entre los que se incluían el circo y combates y duelos con espadas hasta la muerte. Los romanos les concedían importancia en sus celebraciones y para su diversión en las arenas. Los gobernantes de Roma aprovecharon cualquier oportunidad de reforzar su poder, por lo que recurrían estos espectáculos en las arenas de los circos.

Asimismo, había carreras de caballos y espectáculos de lucha con animales salvajes. Se construyeron dispositivos de canalización de agua para que en

el interior de los circos se emularan batallas navales “Estos edificios, diseñados para acoger estas representaciones de batallas navales (...) tenían unas dimensiones de hasta 2 mil pies de largo por doscientos de ancho y el estanque contaba con unos enormes muros con una capacidad para que participaran en la lucha hasta cincuenta barcas’(Cheney, 1998, p. 149). Los emperadores promovieron este tipo de espectáculos para ganarse el apoyo y la cercanía de su pueblo.

Dentro del mundo estrictamente teatral, proveniente del griego, existían los *ludi scaenici*, funciones basadas en textos en prosa o poesía, con actuaciones y citas de los dramas griegos. Los dramaturgos más famosos de Roma fueron Terencio, Plauto y Séneca. El drama romano se dividía en dos tipos: la toga griega, *fabula palliata*, que era una comedia al estilo griego, y la *fabula togata*, o toga romana, que era cómica pero de origen romano y basada en la parodia social.

Los espectáculos teatrales romanos provenían del concepto griego de la cultura. Los romanos no se interesaron especialmente por la tragedia, y sí por cualquier clase de espectáculos de entretenimiento. Así, “La interpretación se basaba en la técnica de la pantomima muda y en continuados movimientos corporales (...). En aquella época, los hombres del teatro se ocupaban de enfatizar la declamación de los actores y de emplear una voz clara especialmente en las canciones” (Abd al-Wahhāb, 2002, p. 95).

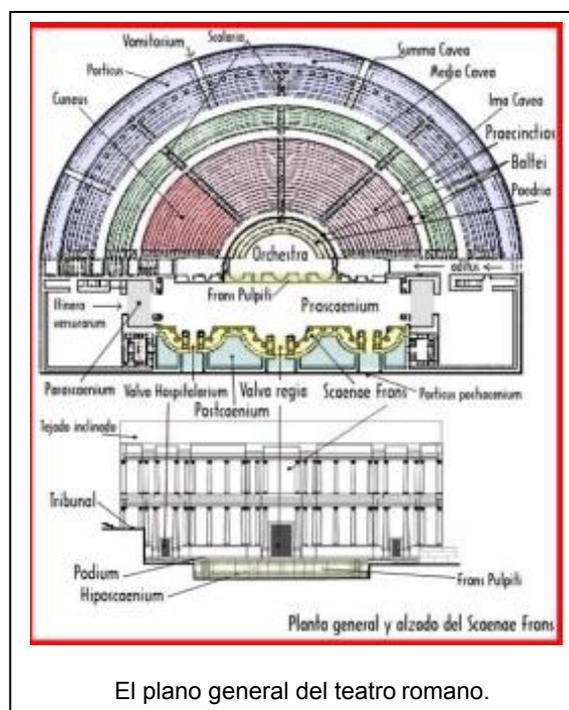
Los esclavos se encargaban de realizar todos los trabajos, y no solo los de servir en las casas, sino también la realización de los espectáculos públicos. Los actores eran considerados por muchos como simples esclavos, a excepción del actor principal, o *dominus*, que era un hombre libre, rico e influyente que merecía el respeto de la sociedad, y que incluso era el propietario de la compañía teatral. Además, debían actuar en un género adicional de pequeñas obras cómicas que se representaban en los intermedios de la función, al estilo de los posteriormente llamados “entremeses”.

Los lugares de actuación. El espacio teatral formal.

El primer teatro romano de piedra se construyó en el año 154 a. de C., aunque el senado por razones morales condenó y ordenó su demolición. En el año 52 a. de C., Pompeyo dispuso la construcción del primer teatro permanente de piedra para celebrar la victoria sobre sus enemigos, y escogió como lugar el campo de Marte. La idea era colocar un altar para los sacrificios detrás del graderío, concediendo así a las gradas un importante papel, ya que no se destinaban en principio a espacio para el público sino a la escalera para acceder al altar.

La forma del teatro romano no era en sus inicios sino una réplica del griego con algunas variaciones puntuales. Más adelante se distinguió de su precedente por construirse sobre terreno llano aunque conservando la forma semicircular que unía el lugar de la representación, el *proscenium*, y el del público, *cavea*, para convertirse en una sola unidad arquitectónica, contrariamente al teatro griego, que establecía una separación en unidades independientes.

Cavea es el nombre que se aplicaba a la ubicación del público en el teatro romano. Es un graderío inclinado en dirección a la orquesta sobre una serie de bóvedas ordenadamente dispuestas y con vista al exterior. Estas gradas adoptaban una forma semicircular en la que se colocaban asientos de piedra. Como la sociedad romana se dividía en clases, los asientos de delante se reservaban a la nobleza, conservando el nombre griego de *prohedrias* y estando cerca de la orquesta.



El plano general del teatro romano.

La forma circular facilitaba que el espacio de la representación se cubriera durante los espectáculos diurnos, protegiendo al público y el escenario de elementos climáticos como la luz solar, la lluvia, etc. Una importantísima cuestión relacionada con las gradas para el público es la acústica del teatro romano, “que era controlada por medio de diapasones dispuestos bajo las gradas, formados por unas pequeñas cavidades cóncavas (...) distribuidas uniformemente y excavadas en la columnata situada sobre el *praecinctio*, la parte plana de la grada, a media altura, que contenían vasijas de bronce que amplificaban el sonido”(Surgers, 2006, p. 48).

En el teatro era poco frecuente utilizar la orquesta como escenario, ya que en algunos de ellos se reservaba a la élite. Igualmente, se suprimió el altar para los sacrificios sagrados. A veces se llenaba de agua si la función representaba una batalla naval.

En el teatro, el lugar donde se desarrollaba la escena se denominaba *proscenium*, con el mismo significado que tenía para el teatro griego. En esta área se encontraba una plataforma denominada *pulpitum*. Así, la arquitectura del teatro delimitaba perfectamente la zona de la representación, con el emplazamiento de la *orchestra* en primer lugar y el público delante, el *parascenium* -los muros curvados como soportes- en segundo lugar y la pared trasera de la *frons scena*, equivalente de la *skēnē*.

La función de la escenografía en el teatro romano era organizar el espacio para concentrar la visión del público sobre la obra. Y como no había ningún motivo para que la parte posterior de la *frons scena* fuera un santuario, este perdió su valor simbólico, y acabó siendo un espacio trivial con tres pisos llenos de adornos, estatuas y columnas que representaba la localización de la obra con la ayuda de diversos decorados y máquinas, tras el cual desaparecían los actores.

La característica más importante de la *frons scena* es la cantidad de ornamentos, estatuas y pórticos con columnas coloreadas y doradas, así como la existencia de un techo de madera con adornos inclinado por encima de su plataforma para conservarlo y protegerlo, que además contribuía a mejorar la acústica sobre el escenario para que los sonidos llegaran al

público altos y claros. Importante es la presencia de las tres puertas, la puerta grande o real en el centro que los romanos llamaban *regia valva*, más las dos puertas pequeñas a las que se denominaba *hospitalia*.

En el año 56 a. de C., apareció en el teatro romano el *aulaeum*, un telón frontal en la parte delantera del teatro que descendía desde una ranura estrecha al comienzo de la función y volvía a subir de nuevo al terminarse. Horacio dice: “El telón se quedaba bajado unas cuatro horas o más, mientras se veían las tropas de caballería y de infantería, actuando frente a nosotros. Inmediatamente después, discurría ante nuestros ojos una escena de reyes desafortunados que cometían un delito y acababan con las manos atadas a la espalda y rodeados de carros de guerra de todas clases y colores que apremiaban a los paseantes” (Cheney, 1998, p. 149).

El *anfiteatros* un edificio con una identidad propia. Se construía para celebrar juegos deportivos, combates, espectáculos acuáticos, etc., como entretenimiento realizado por esclavos. Estos edificios se caracterizaban por tener un graderío montado sobre arcadas y bóvedas inclinadas sobre una superficie de tierra llamada *arena*. Era una gran plaza con una serie de puertas y aberturas para la entrada y salida de los participantes. Algunos teatros disponían de subterráneos y pasadizos bajo la arena con jaulas y celdas. Normalmente, estos espacios estaban conectados con un canal hacia el mar o el río cercano.

El primer teatro de este tipo se construyó en el siglo I a. de C., con planta horizontal elíptica y contaba con ochenta arcadas exteriores, además de entradas para acceder a las gradas que daban cabida a entre 50.000 y 60.000 espectadores. Los romanos no se contentaron con levantar estadios para celebrar combates (los anfiteatros), sino que también erigieron odeones, nombre que se refiere a un tipo de teatros de reducido tamaño, que solía ubicarse junto al teatro principal y estaba dedicado a actuaciones musicales. Por su parte, los hipódromos se reservaban para los juegos circenses y deportivos, las carreras de caballos y la equitación y se caracterizaban por sus dimensiones alargadas, a veces con capacidad para más de cien mil espectadores.

El Coliseo es el anfiteatro romano más famoso del mundo. Se construyó en época del emperador Vespasiano terminándose en el 82 d. de C. El edificio tiene una forma elíptica y se caracteriza por los arcos exteriores, unos ochenta, cuya fachada exterior se levanta a 48 metros y soportan las gradas para los espectadores que rodean la arena para los combates. La característica más importante de estas gradas es que tienen galerías, vestíbulos, pasillos, escaleras y cubículos subterráneos para los animales y los prisioneros y esclavos que participaban en los combates. Con capacidad para 80.000 espectadores, su característica más importante es la presencia del *podium*, una plataforma imperial adornada por columnas corintias que asemejaban las de los templos. Los espectáculos más famosos celebrados en este tipo de teatros eran las *venationes* o *bestiarum*, es decir, los combates con fieras.

El vestuario

Producto de la influencia de la cultura griega, existía una prenda parecida al *himation*, la toga o vestido amplio usado como ropa exterior.

El hombre vestía otra prenda parecida al *chiton* griego, la túnica, especie de camisa hasta la rodilla, con una correa que ceñía la cintura. Las mujeres usaban la misma prenda pero un poco más larga, hasta los pies, conocida con el nombre de *stola*.



Lo más destacable de las ropas romanas es que normalmente reflejaban el espíritu y la dignidad del opulento pueblo romano, su modo de vida y su nivel social, así como la influencia de la cultura griega, de la que heredó para el teatro multitud de técnicas y tipos de vestuario y máscaras.

Resumiendo, existían dos clases de celebraciones en Roma, conocidas como *ludi*, unas de carácter divino y otras de naturaleza profana. Los teatros romanos adoptaron forma semicircular y se erigieron sobre terrenos llanos. La *orchestra* perdió su carácter divino de altar de los sacrificios para adoptar una forma semicircular y entre los años 133 y 56 a. de C., aparece por primera vez el telón en el teatro romano. Asimismo, surgen las gradas para el público y los anfiteatros, una aportación romana.

Los espacios escénicos en la Edad Media europea

El teatro en la Edad Media. La calle, la plaza y el palacio

La historia del teatro posterior al de la época romana sufrió una decadencia. El Cristianismo, desde sus tiempos iniciales, no era muy partidario de este tipo de eventos y los espectáculos fueron vistos como difusores de la inmoralidad. Se consideró necesario impedir este tipo de actividades y así se promulgaron bulas eclesiásticas en contra del teatro. Según decía el sacerdote Tertuliano “Qué vergüenza para el senado, qué vergüenza para todas las instituciones de la nación, ¿cómo no permitimos que esas mujeres (...), cuya virtud es destruida por sus propias manos, sientan repugnancia de sus actos, actos que se exponen a plena luz y ante la mirada del público?” (Cheney, 1998, p. 196-197).

La Iglesia amenazaba con condenas divinas para quienes despreciaban el culto a Dios y acudían a lugares en los que se representaban distintos espectáculos, especialmente el teatro, que se consideraba que pervertían a los fieles.

Los sacerdotes prohibieron las funciones teatrales y las combatieron calificando a los actores como delincuentes y prohibiéndoles cualquier protección. A pesar de todo, las actividades teatrales no desaparecieron completamente, puesto que pervivieron figuras como los juglares por toda Europa para entretenimiento de la gente. Hubo otras representaciones como las de los *ministriles*, poetas especializados en composiciones del legado popular que encarnaban a los personajes de dichas obras con métodos

teatrales en fiestas y banquetes ofrecidos por reyes y príncipes en sus castillos en honor de sus invitados.

Asimismo, existían espectáculos de acróbatas, magos e ilusionistas con juegos de manos, trucos y prestidigitación en las que participaba el público asistente. A esto hay que añadir los guiñoles o marionetas de madera con figuras humanas y animales, acompañadas de música y canciones, especialmente dedicadas a los niños. La institución del *bufón*, que realizaba irónicas actuaciones de mímica y que se caracterizaban por sus ocurrentes improvisaciones.

La Iglesia se erigió en guía moral por medio de normas hasta superar con su poder al de los gobiernos. Los espectáculos teatrales cayeron bajo su jurisdicción y es arte quedó a merced de su aprobación, llegando a castigar a los juglares y los actores e impidiéndoles disfrazarse con vestimentas que no estuvieran aprobadas. La Iglesia promulgó duras leyes y sancionó a quienes infringían estas normas, lo que derivó en la supresión de la mayoría de estas actividades. Tiempo después de promulgar dichas leyes y sanciones, la iglesia tomó el teatro y el resto de espectáculos bajo su dominio y dirección, valiéndose de su atractivo para el público para ponerlo al servicio de la fe cristiana.

El teatro medieval se convirtió de hecho en parte de la liturgia de la iglesia. En el siglo IX los sacerdotes introdujeron música y canto en las celebraciones y rituales para fortalecer la fe y atraer a los creyentes, para hacerles llegar los textos sagrados, representando de forma teatral narraciones en latín. Este tipo de representaciones se convirtieron en práctica habitual. Así, la liturgia se dedicó por un lado a recitaciones y cánticos, y por otra a representaciones en la Pascua con temas relativas a la pasión y resurrección de Cristo.

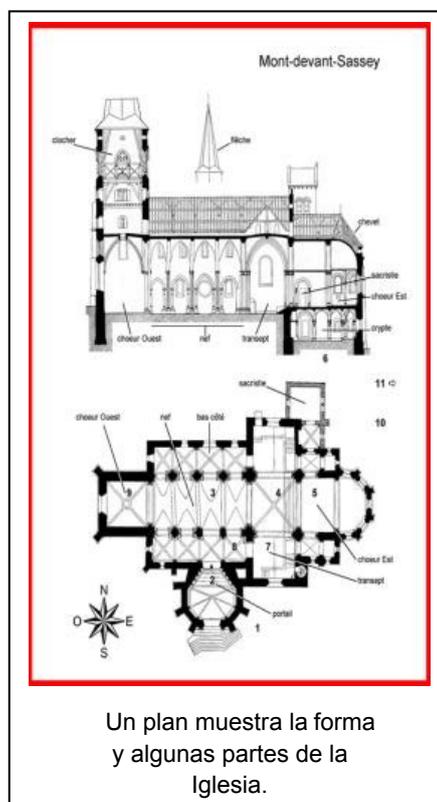
Anne Surgers describe uno de estos relatos: “Aparecieron para festejar la Pascua y giraban en torno a la visita de los santos al sepulcro de Cristo y su resurrección (...). El día de la Resurrección, antes de la oración del alba, los sacristanes alzaban la cruz para ponerla en el lugar que le correspondía (...) Tras ello, depositaban los incensarios que portaban dentro del mismo sepulcro y cogían el sudario, extendiéndolo en dirección a los sacerdotes

como mostrándoles que el Señor había resucitado de entre los muertos, ya que no estaba envuelto en el sudario, y recitaban una oración: ‘El señor se ha levantado del sepulcro’, y depositaban el sudario bajo el altar” (Cheney, 1998, p. 61-64).

En este tipo de actos, sacerdotes representan a mujeres que avanzan lentamente hacia el sepulcro, mientras el ángel sentado junto al sepulcro viste la túnica blanca que simboliza la pureza y la limpieza del personaje que encarna. Está claro que la liturgia religiosa en los teatros medievales equivale a cualquier otro espectáculo teatral y se vincula a elementos dramáticos según sus concepciones particulares, puesto que las obras se representan dentro del espacio interior de la iglesia.

Las representaciones en el interior de las iglesias

Las funciones teatrales más importantes se ofrecían en la Edad Media en el interior de las iglesias. Desde el siglo IX, los textos religiosos se representaban por medio de cánticos, himnos y oraciones en común que repetían los fieles. La escenografía de este tipo de representaciones dependía de un enorme simbolismo típico de complicadas liturgias. Se utilizaban gradas, maquinaria y diferentes efectos y el empleo de imágenes, inscripciones y decoraciones en los muros de los templos.



Se centran los rituales en las celebraciones de la resurrección, así como las ceremonias funerarias y bautismos.

Fue famosa, como ejemplo de estas funciones cargadas de simbolismo y desarrolladas con profusión de medios, la representación de los peregrinos de Emaús, que se realizaba en la catedral francesa de Rouan, entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. En el manuscrito titulado *Jeu des pèlerins*

d'Emmaüs, se encuentran datos generales y detalles concretos que describen la escenografía que desarrollaba el impresionante espectáculo.

“...Comienzan a rezar hasta llegar a un sagrario, que se ha dispuesto en la nave de la iglesia, como si fuera el castillo de Emaús, y se suben a él y se sientan a la mesa preparada al efecto. Se sienta nuestro señor Jesucristo delante de ellos y reparte el pan. Al hacerlo, los dos hombres lo reconocen y él se retira y desaparece ante sus ojos. Los dos hombres se levantan asombrados y empiezan a entonar el aleluya, se vuelven hacia la procesión (...) y hacia el que porta la Biblia, mientras el sacerdote se dirige a ellos desde la primera fila, vestido con ricas prendas y cubierto por el amito, sujeto de la misma forma que las mujeres se sujetan la cabeza (...). El coro recita oraciones y María y los hombres se retiran y la procesión entra en el coro, donde termina la oración de la tarde” (Cheney, 1998, p. 73-75).

Este texto describe con esmerada precisión cómo debía ser en detalle la representación y cómo le acompañaba la escenografía.

Había métodos de actuación y dirección de la liturgia religiosa en la Edad Media y se empleaban efectos simbólicos conocidos por el público que ayudaban a la comprensión de las alegorías. Hay que añadir la simbología de las imágenes y adornos grabados y esculpidos en el techo de la iglesia. En la simbología escenográfica hay un lateral que representa el bien, que es la entrada del sacerdote que representa al personaje de Cristo. Por el contrario, en el otro lateral aparecen todas las figuras y personajes con un significado negativo, y además por allí es el lugar por donde entran los dos peregrinos. Esta distribución simbólica de los lados de la escena se da también en distintos espectáculos teatrales asiáticos.

La liturgia religiosa medieval empleaba lo que hoy en día conocemos como tabernáculos, sobre el que se representaban distintas escenas y que posteriormente era trasladado a otro lugar. Se encuentra una gran semejanza entre el tabernáculo, “empleado como escenario teatral, y algunos elementos de la *skēnē* griega, el emplazamiento oculto del dios cuya presencia solo será revelada por la ceremonia religiosa teatral. Las palabras *skēnē* y tabernáculo tienen originalmente un mismo significado: una zona sagrada inaccesible

para el hombre, el lugar donde se manifiesta la divinidad. Por tanto (...) existe una especie de coincidencia poética, teológica y simbólica (...), pues el sagrario sobre el que se coloca el portador de la cruz representa el castillo de Emaús, en el sentido metafórico del término, y, a los ojos de los fieles, es el lugar en el que se manifiesta la divinidad” (Cheney, 1998, p.82).

la escenografía o la simbología de los elementos arquitectónicos de las iglesias medievales expresaban una serie de metáforas e indicaciones que solo eran comprensibles y descifrables para el público de aquella época, debido a la complejidad de la liturgia.

Los autos sacramentales

Las representaciones religiosas en el interior de las iglesias se solía centrar en la representación de las historias mencionadas en la Biblia. Pero, con la buena acogida de dichas funciones por parte de los fieles, la iglesia las sacó del interior del templo al patio primero y luego a las plazas públicas con capacidad para un mayor número de espectadores, donde surgieron nuevos géneros de obras, siempre al servicio de la fe cristiana. Uno fue los autos sacramentales, de misterios y milagros, escritos por las propias autoridades religiosas. Se narraba en ellos la pasión de Cristo y los milagros y alabanzas de los santos. En el siglo X, apareció la primera mujer que escribió un auto, la monja Hroswitha, en el monasterio de Gandersheim, en Baja Sajonia, imitando el estilo de Terencio, pero con una temática en torno a la castidad y la pureza.

Entre los siglos XII y XIII, apareció otro género de obras con temas morales y algunas historias bíblicas y vidas de profetas, santos y mártires.

De entre estos autos teatrales da idea el de Santa Apolonia del que habla Sheldon “Un día, apareció un ángel con una túnica blanca como la nieve, se la lanzó y dijo: ‘Apolonia, sierva de Jesús (...), ve de inmediato a Alejandría y predica la religión de Cristo’. (...) El tirano gobernador ordenó que la ataran a una columna y le arrancaran sus dientes con unas tenazas (...). Después, encendieron una hoguera y la amenazaron para que renunciara a su religión, pero esto no hizo más que aumentar su fe, de modo que la arrojaron a las

llamas y su alma fue presentada ante Dios por un ángel que la llevó a los cielos” (Cheney, 1998, p.230).

El método y los espacios de la representación

Es difícil conocer con precisión los métodos de representación de los autos sacramentales, misterios y pasión, ya que no existen muchos códigos, manuales o imágenes que expliquen detalladamente la forma de dirigir ni la escenografía. Según parece, el marcar los movimientos del actor no se realizaba en aquella época. Parece que no había ninguna modificación de la escenografía o del decorado de una obra a otra, y solo se representara en un único decorado estable y fijo.

Se han hallado documentos contemporáneos donde se menciona un método de dirección de la obra La Pasión de Valenciennes: “Se dedicaban a organizar el texto y asignar los papeles; unos, a levantar la plataforma; otros, a preparar el esquema de movimientos (la puesta en escena); otros, a disponer la música; y otros se dedicaban a idear los efectos y las maquinarias. Los actores en muchos casos, interpretaban más de un papel en cada función” (Cheney, 1998, p.236).

De los escenarios y la escenografía existen algunos dibujos de distintos lugares de Hubert Cailleau, pero es complicado interpretarlos. Dichos esquemas se componen de una serie de mansiones adosadas que representan diversos lugares simbólicos como el paraíso, Nazaret, el templo, Jerusalén, el castillo, la puerta dorada, el mar y o el infierno. Esta plataforma se utilizaba para representar numerosos autos de diversos temas.

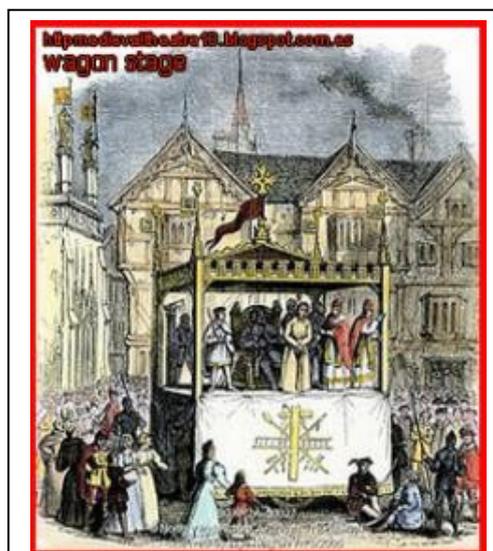
Existen distintas interpretaciones sobre la forma en que la representación se llevaba a cabo en la Edad Media. Según unos, la obra se representaba sin interrupción, llevando al público de una plataforma a otra según la sucesión de los actos. Estas plataformas eran versiones desarrolladas a partir de las que se usaban en la nave de la iglesia pero, para los autos sacramentales, se decoraban y eran más complejas, por lo que la prioridad no era darles una imagen que se correspondiera con la visión del hombre ni encontrar un parecido con la realidad, sino que importaba más el simbolismo del lugar.

Según otra opinión, en la Edad Media no había ningún tipo de separación entre el público y el actor, de modo que no podían moverse entre las plataformas, así que, cuando las escenas se representaban al mismo tiempo en las distintas plataformas que conformaban el espacio teatral.

El teatro no religioso. La carreta escenario

Tiempo después de que el teatro saliera del patio de la iglesia, los textos dejaron de escribirse en latín y se hizo en la lengua de cada comunidad.

Poco a poco, los temas empezaron a ser más paganos, lo que amplió los elementos cómicos de las funciones, que recuperaron sus antiguos fines de divertir y entretener en muchas ocasiones “conocidas como *festum stultorum*, fiesta de los locos, en las que comenzaron a aparecer las escenas de desenfreno, jolgorio e incluso cierta burla de la religión.” (Cheney, 1998, p.220).



Una de las carretas-escenas del Medioevo.

La iglesia prohibió estas funciones que no se correspondían con las creencias, los fines y los rituales religiosos. Pero la prohibición llegó demasiado tarde, porque este tipo de representaciones se extendieron entre la sociedad, cuando los gremios y asociaciones de comerciantes adquirieron importancia social. Así, los religiosos comenzaron a liberarlas de su control. Influyó en esta corriente liberadora la aparición de nuevos tipos de escenarios teatrales, como los teatros móviles, el teatro de plataformas y el teatro circular.

Entre las variaciones de la escenografía que han tenido influencia en la técnica escénica, puede citarse la decoración circular de las célebres carretas-escenas del Medioevo, donde se mostraban diversos capítulos de los juegos escénicos o se plantaban acciones simultáneas. Este hallazgo es precursor de los escenarios giratorios modernos.

Los escenarios móviles se popularizaron en Inglaterra y Alemania, donde cada compañía teatral tenía una carreta que se desplazaba sobre ruedas por las plazas de las ciudades. Eran carros con dos alturas, el inferior de los cuales se usaba para los cambios de vestuario y la preparación de la representación, mientras que la parte superior se usaba como escenario abierto por todos los lados para permitir al público ver la obra sobre la plataforma. Las representaciones comenzaron a la puerta de los templos y luego se trasladaron a las plazas y mercados de la ciudad y, cuando una compañía estaba a punto de finalizar una representación, enviaba un aviso a la siguiente carreta para que diera comienzo a la suya, con un procedimiento diseñado para que en todas las calles se pudiera disfrutar de todas las partes de la obra al mismo tiempo.



El teatro de plataformas se popularizó en la Edad Media y consistía en unas plataformas de

madera elevadas sobre el suelo con un telón de fondo tras el que se ocultaban los actores. Las compañías teatrales las levantaban para representar funciones temporales en lugares públicos, como las esquinas de las calles o las plazas de las ciudades, frente a las fachadas de edificios, hoteles y castillos. A veces, estas representaciones se ofrecían durante los desfiles y celebraciones que organizaban los reyes y los príncipes dentro de sus castillos.

El teatro circular o *del perro de Montargis* apareció por primera vez a finales de la Edad Media en Francia. Había una especie de pared circular formada por una plataforma de madera de varias alturas con asientos reservados para nobles, mientras que los intérpretes y el público ocupaban el resto. En el centro de esta plataforma se creaba una pista circular donde discurría la función. Este tipo de representaciones recuerdan a las gradas romanas, así

como a los teatros isabelinos, que evolucionaron a partir de este tipo de escenarios.

Los autos sacramentales utilizaban complicadas maquinarias a las que se denominaba secretos. Eran instrumentos cuya función se basaba en la ingeniería y en el empleo de poleas y grúas usadas para la navegación y la construcción. Tenían la ventaja de provocar una gran impresión en el público, que esperaba con ansias los efectos visuales y la emoción que les suscitaban al ocultar a los actores por medio de trampillas distribuidas por el suelo del escenario o transformar a un personaje en otro.

Sobre el uso de las máquinas y efectos especiales de los autos sacramentales, dice H. d'Outreman: "Se veían cosas extrañas y sorprendentes todos los días, los misterios del paraíso y del infierno confundían las mentes del público que llegaban a pensar que son milagros. Personas volando y desapareciendo mágicamente; el diablo que ascendía desde los infiernos sin que nadie supiera cómo lo hacía, montado sobre el dorso de una serpiente; agua que se transformaba incomprensiblemente en vino, lo que movía a algunos espectadores a intentar probar que se trataba de vino; cinco panes y peces que se multiplicaban para dar de comer a más de mil personas; el diablo cambiando de forma; (...) la puerta del infierno perfectamente fabricada, abrían y cerraban como si fueran de verdad." (Cheney, 1998, p. 238).

El vestuario

Los hombres de esta época vestían ropas largas parecidas a las túnicas y confeccionadas de lana, con mangas cortas que llegaban hasta el antebrazo o largas y amplias por los hombros que se estrechaban hacia las muñecas. También eran comunes en esta época unos pantalones largos que llegaban hasta los pies y otros más cortos que no pasaban de las rodillas y se ataban en las piernas con cintas de cuero. Sobre estas prendas se llevaban capas normalmente de piel o cuero, que en el caso de los religiosos eran blancas.

La ropa femenina consistía en una camisa interior sobre el cuerpo hasta los pies con mangas largas y estrechas por el codo, sobre las que se llevaba una especie de camisa más corta y de mangas anchas por las que sobresalían las de la camisa interior. El contacto con el mundo musulmán a través de Sicilia y España influyó en la ropa de las mujeres, con tejidos bordados y, a imitación de las orientales, con prendas como el velo que cubría la parte inferior de la barbilla. Posteriormente, la ropa se hizo más estrecha con el uso de botones a los costados, especialmente a la altura del pecho, mientras que las mangas largas y anchas se abandonaron.

Resumiendo, la iglesia realizó un enorme control en la educación de la gente. Decidió acoger el teatro en su seno poniéndolo al servicio de los objetivos religiosos.

Las representaciones teatrales más importantes de la Edad Media son los autos que tenían lugar en el interior de las iglesias y después en el exterior y más adelante en las plazas de la ciudad, con capacidad para un número mayor de espectadores. Después de un tiempo, los textos y las representaciones adoptaron una naturaleza más profana y recuperaron la función de entretenimiento y diversión que habían tenido, quedando libre del control de la iglesia. Surgieron así nuevos lugares para las representaciones, como los escenarios móviles, los teatros de plataforma y los escenarios circulares.

La cultura árabe de Al-Andalus y su influencia en Europa

Siendo Persia el centro cultural primordial del Islam clásico, se desarrolla en el extremo occidental del mundo musulmán la civilización de Al-Andalus. Esta se convierte en predominante en Europa durante últimos siglos del primer milenio, época de oscura y pobre intelectualidad en el continente occidental al que le aportará muy diversos recursos conceptuales y técnicos, claves para su desarrollo en el segundo milenio. La élite cultural de la Europa de los siglos IX y X está dominada por los andalusíes, con sus filósofos, químicos, músicos, economistas, inventores (la caja de luz, los iniciales astrolabios, los

primeros intentos con aparatos voladores, la noria, distintas técnicas de navegación y pesca, las técnicas de cerámica como la loza vidriada, el ajedrez), matemáticos (creadores del álgebra o la trigonometría), médicos, astrónomos, místicos, geógrafos, arquitectos, artistas y literatos.

Aportaciones de los árabes andalusíes a la cultura universal

Córdoba se convierte en un centro medular de la civilización, junto con Génova y Venecia en Europa, rivalizando en el mundo islámico con Bagdad. Las culturas rurales son sustituidas por las urbanas. Las traducciones de los clásicos griegos, chinos e hindúes aparte de las propias obras árabes llegan a Occidente a través de la cultura de Al-Andalus. El sistema de números árabes, creado por los matemáticos andalusíes con pautas científicas (los ángulos, uno para el primero, dos para el segundo, tres para el tercero, etc.) sustituye al viejo romano. Recursos chinos como la brújula o la pólvora, el cultivo del algodón o la caña de azúcar (con el refinado del azúcar), la fabricación de vidrio, son introducidos en Europa. Concretamente el papel, en China con exclusiva finalidad textil, es convertido por los árabes en excelente y económica superficie para escribir y sustituir al carísimo pergamino y al endeble papiro. La primera fábrica de papel de Europa se establece en Játiva en 1144 y a continuación, pasando por la árabe-normanda Sicilia, se crea en 1275 la famosa italiana de Fabriano. La biblioteca de Al-Hakam II en Córdoba (una de las 70 de esa ciudad) contenía 400.000 volúmenes, e incluían los tesoros de la antigüedad grecolatina así como las aportaciones de pensadores musulmanes como Avempace o Averroes (entre otras cosas, traductor de Aristóteles, de Platón y autor de la enciclopedia médico).

El descubrimiento de los clásicos griegos y orientales.

La civilización de Al-Andalus es absolutamente fundamental en la historia de Europa al haber servido como puente cultural y científico entre Oriente y Occidente. Las traducciones de los clásicos griegos al árabe y de ahí al latín y la difusión de las ciencias, tanto clásicas como islámicas, supone un aporte

esencial para la eclosión de la cultura occidental en los siguientes siglos. El estudio de todas estas culturas sirve para redescubrir, analizar y actualizar su conocimiento y lanzarlo al debate intelectual de la época. Dentro del mundo árabe se traduce y se extiende este interés a todo el mundo occidental. Se reflexiona y pone las bases de lo que sería el Renacimiento en Europa.

La literatura árabe, después de todos esos siglos de desarrollo e influencia en Occidente, sufrió desde los primeros siglos del segundo milenio un claro declive del que no resurgió hasta el siglo XIX.

Los espacios escénicos del Renacimiento en Italia y de la época isabelina en Inglaterra.

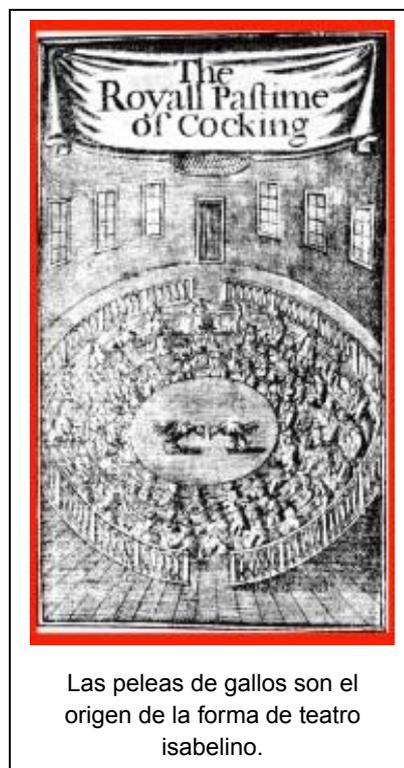
El período comprendido entre los siglos XV y XVII es importante para el teatro, ya que en él surgen una renovación de su concepto en todos los países europeos. Partiendo de Italia, gracias al movimiento renacentista, se desentierra la cultura clásica de griegos y romanos, y se actualiza su temática y realización con una visión moderna. Esto hace surgir un nuevo concepto de literatura así como una revisión del concepto del teatro, la aparición del ballet, y a continuación la creación de la ópera y finalmente la *commedia dell'arte*. El llamado Renacimiento, partiendo de Italia, ejerció una enorme influencia en toda la cultura europea, que queda armonizada en torno a este movimiento. El teatro se difundirá por todo el continente europeo y su área de influencia. En siglos posteriores, concretamente los XVII y XVIII, dramaturgos como Lope de Vega o Calderón de la Barca en España, Corneille, Molière y Racine en Francia, y Shakespeare y Marlowe en Inglaterra, darán lugar a la llamada Edad de Oro de este género.

El Renacimiento italiano coincide en el ámbito teatral con la época isabelina británica, ya que aunque surge como movimiento en el siglo XV, sus efectos en el mundo de la representación no se sentirán hasta más un siglo después, concretamente con Andrea Palladio.

los muros de la ciudad, en los suburbios. Entre los siglos XVI y XVII, se extendió una serie de teatros isabelinos por las afueras de Londres.

The wooden O -la O de madera- es el nombre con el se que conoce el edificio teatral isabelino, tal como lo menciona Shakespeare en *Enrique V*. Esta expresión se refiere a su forma cilíndrica, descubierta y con un hueco central, con un diámetro de entre 25 y 30 metros. Tres cuartas partes del círculo están rodeadas por tres pisos destinados a los asientos del público, además del espacio para el público de pie ante el escenario, que constituye el último cuarto del círculo.

Algunos consideran que una O de madera es una forma compleja. En el ámbito del teatro, nos encontramos con que este tipo de edificios es exclusivo del teatro isabelino.



Anne Surgers dice sobre el escenario isabelino: “Antes de 1676, en el siglo XVII, representaban sus obras en los patios de las casas o dentro de pistas construidas en los confines de las ciudades que estaban destinadas a combates de animales. Los teatros isabelinos conservaron reminiscencias de ello: los porches distribuidos entre sus pisos y el hueco del centro nos recuerdan a la posada donde los actores levantaban sus plataformas para actuar. Además, la forma circular era herencia de los tiempos en que los actores ofrecían su interpretación en las pistas de peleas de gallos, osos o perros, e incluso Shakespeare menciona este hecho en su obra *Enrique V*: en su primera alocución al público, el coro usa la modesta expresión ficticia de *cock pit*, con la que se refiere al teatro” (Yates, en Surgers. 2006. p. 152).

El lugar de la representación

En un dibujo contemporáneo del teatro The Swan, podemos observar que el escenario es de madera y se ubica bajo el espacio abierto del edificio, y constituye un lugar amplio para la representación, elevado alrededor de un metro y medio sobre el suelo, con una profundidad de diez metros. Este escenario está rodeado por balconadas de tres pisos destinadas a los asientos del público. La característica más importante de este escenario es la presencia de cornisas de madera que sobresalen hacia delante y se apoyan en dos columnas, con lo que cubren dos tercios del escenario.

De Witt describe así: “En el teatro The Globe (...) la estructura cubierta de varios pisos se apoyaba sobre una serie de pilares en el lugar reservado a los espectadores. La parte superior de esta estructura se empleaba para

ocultar a los actores para preparar su entrada y maquillarse y para guardar el vestuario y los objetos de atrezzo que se fueran a utilizar (...). Una de las fachadas de la morada de los actores estaba a la vista del público, que podría considerarse el fondo del teatro, y del mismo modo podemos apreciar la existencia de dos puertas en la parte inferior” (Yates, en Surgers.2006. p. 162).

En el teatro isabelino no se emplean las plataformas construidas sobre el escenario, sino que este es completamente plano y se aprovechan los pisos superiores, las aberturas y las balconadas que se encuentran detrás de él, para representar. El escenario o stage constituye el lugar donde discurre la representación de los personajes por los actores, es la separación entre la



Un dibujo original del viajero holandés, Van Buchel, del teatro isabelino.

ubicación del público y el escenario, que se encuentra en medio de la parte descubierta del edificio.

Frances Yates afirma que “el escenario tenía cinco entradas, tres al nivel del suelo y dos a más altura que conducían al porche.”(Yates, en Surgers.2006. p. 163).

El Globe tiene tres entradas al nivel del escenario y dos a una altura superior a ambos lados de la balconada.

Sin duda alguna, existía una cornisa que protegía a los actores y al escenario de los elementos climatológicos, el sol, la lluvia, etc. Las funciones tenían lugar después del mediodía. En el Globe, en la parte interior de la cornisa destacan varios dibujos del sol, la luna, unas nubes, etc., que no son visibles por todos los espectadores, sino que están destinados únicamente al público sentado de los niveles inferiores, y estos símbolos sirven para situar los lugares, las acciones y los acontecimientos del texto, además de para ilustrar distintos estados del drama, conectando lo que se dice y lo que se ve en el escenario.

Así se obtiene al mismo tiempo un significado literal y otro mental o intelectual, de modo que la figura retórica sería una sinécdoque o “referencia a algo, que aquí es el techo lleno de colores del teatro, que forma una unidad con él, o a algo que completa otra cosa de forma física o metafísica, de modo que la existencia de lo uno incluye la de lo otro.” (Yates, en Surgers. 2006. p.175-176).

Así, hallamos una semejanza y una correspondencia entre el texto y los elementos arquitectónicos y escenográficos del teatro isabelino por medio de imágenes metafóricas que describen los símbolos de lugares, actos y acontecimientos que se incluyen en el texto.

El teatro isabelino tenía una forma circular con tres pisos de balcones destinados a los asientos del público, rodeando el edificio y el escenario por tres de sus lados, además del espacio para el público de pie en el centro de la sala, la zona descubierta más próxima al escenario. El edificio daba cabida

a tres mil espectadores dando lugar a un sofocante calor por la cantidad de público.

En el teatro isabelino se empleaban máquinas y efectos audiovisuales para las diferentes escenas, donde se usaban instrumentos musicales. Hay constancia del uso de ciertos efectos especiales como los cañonazos que provocaron el incendio del Globe en el año 1613 durante la representación de Enrique VIII, de William Shakespeare.

Como es sabido, algunos dispositivos y efectos provienen de Grecia, Roma o la Edad Media, así como otros son nuevos artilugios que se incorporan al mundo del teatro.

La iluminación trataba de aprovechar la luz natural del día durante el mayor tiempo posible, pero también se utilizaban luces artificiales, velas, linternas y antorchas para el desarrollo de acontecimientos nocturnos.

El vestuario

En la época isabelina el vestuario disponía de una gran variedad de modelos y colores. El vestuario de esta época puede dividirse en dos categorías, el contemporáneo de la época y el referido a épocas anteriores.

En el teatro isabelino se empleaba el vestuario cotidiano de aquella época, según recoge la descripción por parte de un contemporáneo respecto a una representación de Enrique VIII, de Shakespeare: “Los actores del rey han preparado una obra nueva titulada *All is true*, en la que se narran los hechos más importantes del reinado de Enrique VIII (...) jinetes armados hasta los dientes y guardias vestidos con capas bordadas” (Wotton, en Yates, 1993, p. 76 y 172-173).

Los métodos de interpretación de aquel tipo de teatro son distintos a los conceptos actuales, ya que no se buscaba una coincidencia entre el texto y las experiencias humanas con la realidad, tal como se ve en el teatro italiano. Por el contrario, todo dependía de la simbología del espacio y debía apoyarse en la imaginación del público presente en la sala.

De este modo, la escenografía se expresa simbólicamente sin buscar un cambio del espacio, simplemente con los símbolos que indiquen un cambio del lugar y el tiempo. Esto también se aplica al teatro isabelino, que, en gran medida, dependía de la imaginación del autor teatral para transmitir el tiempo y el lugar del argumento según aparecían el texto por medio de cambios simbólicos de la escenografía que provocaban un efecto en la imaginación del público. Podemos observar una muestra significativa de esto en la obra *Enrique IV*, de Shakespeare, donde dice: “Esta humillante plataforma de madera, esta pista para peleas de gallos, esta O de madera” (Wotton, en Yates, 1993, p. 174)

En la obra *Enrique V*, de Shakespeare, se dirige a la imaginación del espectador con estas palabras: “Amigos leales, permitid a estas vulgares almas materiales que se atrevan a subir a esta humillante plataforma con un tema así de sublime. ¿Acaso puede este patio para peleas de gallos contener las extensas regiones de Francia? ¿O podemos meter en una O de madera los cascos que inspiraban el terror en el aire de Agincourt? Pero perdón (...) Permíannos trabajar con vuestra imaginación (...) Compensad nuestras limitaciones con vuestras ideas: dividid en mil partes a cada soldado” (Wotton, en Yates, 1993, p. 174). Se empleaban recursos audiovisuales que consistían en luces y sonidos de truenos, cañones y disparos.

Resumiendo, el teatro isabelino del siglo XVI y comienzos del XVII contaba con la protección de la reina y la nobleza. El teatro poseía forma circular y estaba descubierto con un hueco central.

Hamlet se dirige a los actores diciendo: “No calléis demasiado, dejaos guiar por vuestro mejor entendimiento, acompasad la acción a la palabra y la palabra a la acción, no sobrepaséis la moderación de la naturaleza, puesto que el exceso se aleja del teatro, cuyo objetivo es y será siempre sostener el espejo ante la naturaleza” (Wotton, en Yates, 1993, p. 179). Se refiere este párrafo al efecto de la analogía que no se logra a través del propio discurso, sino que se refleja gracias a las imágenes que toman forma en la propia mente del espectador por medio del texto, de la retórica.

El teatro en Italia del siglo XV al XVII

El Renacimiento cambió el concepto y la comprensión general del arte, influyendo los fundamentos y valores estéticos de las representaciones teatrales.

La imprenta tuvo un enorme impacto en la difusión de los textos y obras teatrales. En el año 1470 se imprimieron las obras de Terencio y en 1472 las de Plauto, además de dos libros sobre el arte poético de Aristóteles y Horacio. Este redescubrimiento del drama griego y romano favoreció la aparición de una corriente intelectual que conectaba los logros del pasado clásico con la producción del presente. Esto produjo una revolución que aportó soluciones y respuestas a las cuestiones que planteaba la construcción del drama y la estructura del texto según las reglas de las tres unidades, temporal, espacial y temática. En 1476, una compañía de Florencia preparó la representación de *Andria*, de Terencio, afianzando la tendencia de recuperar lo clásico.

Tendrá un impacto en la cultura el abandono de la temática religiosa y la incorporación de narraciones paganas, como el *Decamerón*, recopilación de cuentos populares, al estilo de las “Mil y una noches” de Giovanni Boccaccio (1313-1375), ilustra una serie de tramas satíricas y críticas sobre la vida de su época, escrita no en el preceptivo latín sino en el italiano popular.

Si a finales del siglo XIV seguía aún hegemonía de la iglesia sobre las artes y la literatura medievales, el empuje y la iniciativa de un grupo de intelectuales produjo un fuerte impacto en la revitalización de la lengua popular y facilitó el movimiento humanista. Primero se recuperaron los textos paganos clásicos y literatos, filósofos y gramáticos emprendieron el estudio del mundo antiguo, especialmente el griego y romano. La familia Medici, de Florencia, junto con otros mecenas, fueron importantes partícipes de este movimiento en Italia y concedieron su protección a autores como Giovanni Battista, que recuperó la tragedia griega.

A finales del siglo XV y comienzos del XVI, la ciudad italiana de Ferrara se convirtió en un importante centro cultural, artístico y literario europeo, de la

mano de Ercole I d'Este, uno de los primeros mecenas, además de la familia Medici, ya que invitó a los artistas más famosos de todos los rincones de Europa, especialmente de Francia y Flandes, a presentar sus funciones y representaciones teatrales con ocasión de eventos privados y públicos. Asimismo, contribuyó a difundir los textos griegos y romanos. El movimiento humanista emprendió la recuperación del legado clásico de la Antigüedad, ayudando así a que poetas y escritores se inspiraran en las distintas obras, trágicas o cómicas.

Las obras pastoriles extraen sus temas de la sociedad rural, proveniente además de los clásicos poetas y las mitologías e iconografías griegas y romanas. Por su propia naturaleza, se asemejan a las saturnales griegas, así como por los personajes representados. La obra *L'Orfeo*, presentada en 1480 por Angelo Poliziano (1454-1494), se considera uno de los modelos más importantes de este género teatral, ya que aportó una forma y unas reglas nuevas integrando lo clásico y lo moderno. Entre las obras más conocidas podemos mencionar *Aminta*, de Torquato Tasso (1544-1595), estrenada en 1573, y *El pastor Fido* (1590), de Giovanni Battista Guarini (1538-1612).

Los intermedios y el ballet

A finales del siglo XV se impuso un género teatral conocido como entreacto o *intermezzo*, llamado así porque se ofrecía en los intervalos entre los actos de obras teatrales a modo de entretenimiento. En ocasiones, este género de obras se presentaba incluyendo conjuntos musicales y bailes ejecutados por danzarines, conocidos, a partir de 1581, con el nombre de ballet. Estas obras eran versiones de las leyendas griegas y romanas con un ambiente contemporáneo que proporcionaban la danza y la música, además de la recitación de poemas de amor cortés o escenas cómicas que narraban historias de amor entre dioses y hombres.

El surgimiento del ballet hace que haya una intervención fundamental de los coreógrafos, expertos los movimientos del cuerpo por medio de la danza para encarnar a los personajes de estas obras, y tuvo lugar a finales del siglo XV y comienzos del XVI, para convertirse posteriormente en espectáculos independientes con vestuario, decorados y máscaras propios.

La palabra “ballet” viene del francés, a su vez tomado del italiano “balletto”, y tiene su origen en los rituales y en las festivales de máscaras que existían en Europa desde los siglos XV y XVI como arte palaciega. El ballet era un espectáculo en el que los propios nobles eran intérpretes y espectadores. Más adelante fue ejecutado por bailarines profesionales en el interior del palacio y se convirtió en un arte por sí misma, adoptando su forma definitiva en Francia en el siglo XVII. El ballet es más antiguo que la ópera, ya que el desarrollo de esta ha sido más lento, pero ambas artes comparten un aire de grandeza tanto en el vestuario como en los decorados. “Con el paso del tiempo, el ballet ha adquirido una serie de símbolos que le son propios. Por ejemplo, conocemos el ballet por el nombre de su autor musical, no por el autor del libreto, a pesar de que las funciones de ballet suelen basarse en textos de escritores famosos. Así mismo, el profesional que diseña las danzas se llama coreógrafo” (Ilyās, 2006, p. 98).

La ópera

Poco tiempo después del surgimiento del ballet, en el año 1600, apareció la ópera como género diferenciado. En origen, la ópera es una composición dramática en versos acompañados de música. Incluye una mezcla de poesía, música, canciones, danza y artes plásticas. “La “ópera’ es una vocablo italiano que se emplea tal cual en todos los idiomas del mundo, y toma su forma del plural del latín opus, que significa obra o composición. Esta denominación se emplea para indicar la obra dramática totalmente cantada y en verso, en cuyas canciones alternan los cantantes individualmente y el coro, acompañados de una orquesta sinfónica” (Ilyās, 2006, p. 75).

Los comienzos de la opera se inscriben en las tentativas de revitalizar la tragedia griega clásica que tuvieron lugar en Florencia, dentro del grupo La Camerata, un conjunto de amigos humanistas, músicos, autores, poetas e intelectuales, que se unieron para estudiar el modo en que los griegos hacían uso de la actuación acompañada de música, lo que les llevó a recitar poemas en forma de canciones. En sus inicios, pues, la opera se basó en las leyendas griegas que y se sirvió fundamentalmente de los personajes propios de los *intermezzos* para fijar el género. Los esfuerzos del duque de Mantua

en pos de la autenticidad de las actividades artísticas contribuyeron al desarrollo de la ópera, e incluso mandó crear y financiar una escuela de música.

La historia de la ópera tiene precedentes en la Edad Media en los suplicatorios religiosos llamados oratorios, que ejecutaban un coro de religiosos en la iglesia. El comienzo “oficial” de la ópera se adjudica con razón a Claudio Monteverdi, el compositor más conocido e innovador, cuando en la Florencia el año 1597 asistió a unos festejos nupciales de la familia Medici. En aquella celebración se realizó un gran concierto en un *intermezzo* titulado *Daphne*, que se considera la primera obra operística. Tras este concierto, Monteverdi desarrolló el género, dividiendo los tonos de las voces en cuatro grupos: soprano, el más agudo; alto, el medio; tenor, el más ronco; y bajo, el más grave.

La commedia dell'arte

La evolución del teatro llevó a la aparición de distintas compañías dedicadas al género de la comedia, que en un principio tuvieron diversas denominaciones: *commedia all'improvviso*, *commedia delle idee*, *commedia non scritta* así como *comedia profesional*. Pero la expresión final que denomina este género concreto sería la de “*commedia dell'arte*”. El vocablo “arte”



El vestuario característico de cada uno de la comedia dell'arte.

aquí se refiere a su acepción de *habilidad*, y “la aparición de este género coincide en el tiempo con la formación de cooperativas y agrupaciones en las que se inscribían los actores profesionales para sistematizar la enseñanza y la práctica de su oficio” (Ilyás, 2006, p. 388).

La *commedia all'improvviso* era una sucesión de obras cómicas con gran carga mímica heredadas de los juglares, en la que un grupo de actores ambulantes recorrían las calles con escenarios y plataformas, que a mediados del siglo XV tuvo mucha fama en Florencia, Bolonia y Venecia. La *commedia dell'arte* se caracteriza por ese recurso de la improvisación, es decir, sin apoyo de texto escrito previo aunque tiene indicaciones y preparativos del escenario con un concepto principal de la obra. De este modo se establecían las premisas a partir de las cuales se realizaba la puesta en escena, indicando con señas y gestos las partes cómicas que se llamaban *lazzi*, es decir, la serie de chistes, bromas y burlas.

Por este motivo, era necesario disponer de indicaciones muy claras para este tipo de funciones, la primera de las cuales consistía en que los actores debían ser como una sola familia unida para evitar conflictos en la función. El actor debía caracterizarse por su espontaneidad y su memoria para recordar y transmitir en la interacción y conseguir armonía entre los intérpretes, cuyo número iba de diez a doce, dentro de una sola compañía. Los papeles y temas estaban basados en hechos de la vida diaria, ya fueran cuestiones sociales o morales de la comunidad. También se trataban temas como el amor entre jóvenes y viejos, locos y mujeres casadas. La estructura, la mayoría de las veces, giraba en torno a tres personajes: el viejo, su esposa joven y el amante.



La *commedia dell'arte* se caracterizaba por los personajes estereotipados que interpretaban. Era imprescindible estar dotado de talentos y habilidades especiales para alcanzar un excelente nivel como bufón, bailarín, actor e instrumentista, además de la agilidad de un contorsionista, sin olvidar el conocimiento de los dialectos locales de los lugares donde se ejecutaba la representación.

Los personajes de la *commedia dell'arte* se dividen en tres grupos: el primero lo componen los amantes, jóvenes que habitualmente pertenecen a las clases nobles; el segundo son los característicos, el más famoso es Pantalone, un viejo comerciante avaro enamorado de una joven, o el padre o el marido engañado, así como Il Capitano, que pretende ser un héroe pero resulta ser un cobarde que huye ante los peligros; el tercer grupo lo conforman los llamados *zanni*, criados y criadas y se caracterizan por ser los personajes humorísticos principales, planear engaños en colaboración con los jóvenes enamorados o estropear sus relaciones, así como hacer creer que ellos hacen posible el amor con sus jóvenes amantes.

Los personajes de la *commedia dell'arte* se caracterizan también por las máscaras y el vestuario característico de cada uno, de manera que el público pueda identificarlos fácilmente. El más importante es Arlequín, criado de Pantalone, que destaca por su astucia y su malicia y siempre lleva una máscara en la que se mezclan el engaño y la estupidez. Viste trajes confeccionados con remiendos de telas de distintos colores, se pone un gorro con pelos de zorro o plumas de ave y lleva un bastón.

La perspectiva en la escenografía. El teatro Olímpico. El Teatro Farnese.

La palabra “escenografía” en Italia en este período se refiere e incluso confunde con la perspectiva en la representación de espacios. El decorado era así la organización del espacio por medio de ilusiones creadas por la perspectiva, al dibujar sus volúmenes en la parte posterior del escenario.

Las imágenes que producía la perspectiva intentaban reproducir a la realidad y apreciar sus tres dimensiones. La perspectiva era una de las obsesiones de los artistas italianos del Renacimiento al intentar obtener un método científico de comunicar en sus cuadros las formas del exterior.

La perspectiva es una innovación de los artistas del Renacimiento italiano en el siglo XV. Antes, Alberti y Brunelleschi teorizaron sobre las reglas de la perspectiva. Manetti dice: ‘Alberti asegura que esta disciplina no se había estudiado nunca antes, lo cual no implica que no se hubiera usado, a lo que

añade la expresión ‘con toda seguridad’ (*quod veritum*), lo que significa, por lo que yo sé, que no se le había prestado la sencilla atención intelectual que se le dedicó posteriormente, de modo que el descubrimiento de la perspectiva suele atribuirse a los italianos” (Manetti, en Surgers. 2006.p. 117).

A principios del siglo XV, los arquitectos, dibujantes e intelectuales del Renacimiento comenzaron a publicar estudios sobre la perspectiva planteando reglas y nociones que no habían sido analizadas con esa precisión con anterioridad. Las teorías de los intelectuales de la época iniciarían el camino por el que este arte llegó hasta el escenario teatral y la escenografía.

Los teatros italianos recibieron las influencias de Grecia y Roma en los edificios destinados a entretenimientos o celebraciones de tipo no religioso. El teatro italiano se desarrolla a partir de las teorías del grupo La Camerata, que crea un nuevo concepto sobre el mundo y el lugar del hombre, idea que surge y se transmite por medio de las representaciones teatrales. Se trataron los fundamentos de las obras clásicas y el uso de la perspectiva.

Se erigieron el teatro Serlio y el famoso Teatro Olímpico de Vicenza, que sigue en pie hoy día. En Italia no solamente existía el deseo de renovar lo antiguo, sino que también se innovó el teatro con el libro *Pratica di fabricar scene e machine ne’ teatri*

(*El arte de fabricar escenarios y máquinas en los teatros*), de Nicola Sabbatini, publicado en 1638. La arquitectura teatral italiana desarrolló posteriormente su estructura en el teatro Farnese, que se considera el primero en contar con un



La frons scena y las tres puertas en el teatro Olímpico.

telón en la parte delantera y con decorados dibujados que aportaban la imagen al lugar de la trama.

El teatro Olímpico fue obra del famoso arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), después de producirse un incendio en el patio del teatro provisional de Vicenza en 1570. La Academia Olímpica decidió levantar una sala teatral permanente y se le encargó a Palladio en el año 1580, pero quiso el destino que muriera ese mismo año antes de finalizarlo, de modo que Silla fue quien lo concluyera en 1584 con la ayuda del arquitecto Scamozzi, quien aportó su visión del escenario y de la escenografía. El teatro se inauguró en 1585 con la obra *Edipo rey*, de Sófocles.

Este famosísimo edificio contiene un gran escenario de madera, síntesis grandiosa de la estética arquitectónica del momento, y que consistía en que la decoración estuviera dispuesta según los cánones de la perspectiva lineal al uso de la época. Columnas, bajorrelieves, estatuas y cornisas adornan la fachada escénica. En medio se abre la puerta mayor, o puerta real, porque según Vitrubio solo los actores principales aparecían por ella.

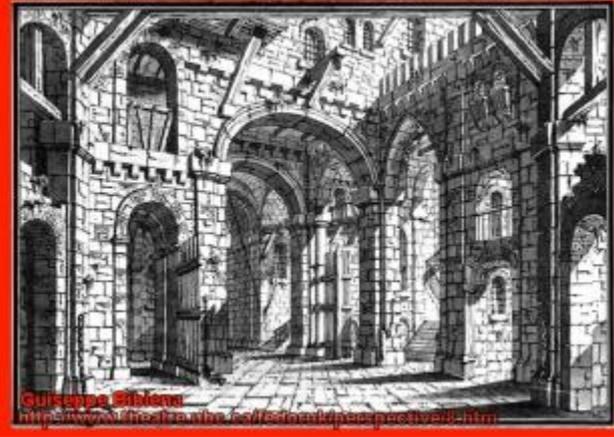
El Olímpico se convirtió en un símbolo del movimiento humanista renacentista y actualmente se considera el teatro paradigmático que refleja las ideas de aquella época. En su diseño se siguieron indicaciones arquitectónicas de Vitruvio, a las que Palladio añadió otras propias, creando así un espacio completamente cubierto con gradas para el público y con una altura de catorce escalones dando forma al lugar de la orquesta romana, que separa al público del escenario, elevado sobre el suelo. Sus extremos están delimitados por dos paredes en las que hay sendas aberturas para la entrada y salida de los actores. La pared del fondo del escenario, frontal al público, es la *frons scena*, llena de adornos, estatuas y columnas corintias. Todos los elementos arquitectónicos, las dimensiones y los motivos decorativos no son sino una imagen fiel de su origen. La *frons scena* se amplía aún más visualmente para dar cabida a cinco calles vistas a través de las puertas, que en realidad son cuadros que representan la ciudad en los que se aplica la perspectiva, lo que permite extender el escenario hasta más allá de los muros, hasta la primera fila de casas de las calles, que también se usaban

para ubicar la actuación. Según Anne Surgers: “la zona simbólica y el uso del espacio llevó a Palladio y Scamozzi a restar importancia al hecho de que, al sobrepasar los límites, los intérpretes contaban un nuevo espacio por detrás de la pared y la escena se ampliaba visualmente. El cuerpo del actor entraba en el marco por el espacio que la perspectiva ganaba para él. Tanto Palladio como Scamozzi reflejaron la función de la pared posterior del teatro romano y la transformaron de un cierre en un espacio abierto para la actuación y un marco para la obra” (Surgers, 2006, p. 135).

Después de las innovaciones de Palladio y Scamozzi de las calles de la *frons scena*, como espacio para la representación, el camino de escenógrafos posteriores estaba facilitado para hacer evolucionar aún más la forma del escenario. Inigo Jones, arquitecto y diseñador, decidió prescindir de todas las puertas que se encontraban en la *frons scena* y conservó solo la puerta principal convirtiéndola en la entrada principal, más amplia, para la entrada y salida de los actores y para emplearla como marco que hiciese destacar la perspectiva.

El Teatro Farnese fue construido por Aleotti, constituyendo la fase decisiva en la historia de las innovaciones formales italianas para el teatro. Fue con el Olímpico de Vicenza el edificio más famoso e importante del Renacimiento italiano, considerado modelo único en el que se unen todos los elementos que dan forma al teatro italiano. Fue construido entre los años 1618 y 1619 aunque no se abrió al uso hasta 1628. En el diseño de Aleotti destaca el hecho de que es un teatro cerrado con una puerta real muy amplia, hasta el punto de convertirse en el marco para el escenario, el proscenio. De este modo se permitió una visión clara de todos los decorados y las actuaciones en la parte trasera. Este marco también contribuyó a completar el efecto de la perspectiva, dirigiendo la mirada hacia los decorados pintados, lo que aumentaba la sensación de profundidad. Además, facilitó que se ocultaran las maquinarias y los trucos visuales a los ojos del público.

Los profesionales de la escenografía no dejaron de buscar soluciones al conflicto que se creaba entre los actores y la ilusión de la perspectiva en dos dimensiones, es decir, al modo de introducir la realidad volumétrica de los que actuaban con un



El efecto de la perspectiva de *Giuseppe Bibiena*.

espacio representado en dos dimensiones. El primer caso conocido del uso de la perspectiva en un decorado teatral se remonta a principios del siglo XVI, “en el decorado de Pellegrino da Udine para *La Cassiara*, de L. Ariosto, representada en la gran sala del castillo del duque de Ferrara durante el carnaval del año 1508, que Prospero describió como admirable, ‘lo más asombroso que he visto en todas las fiestas y celebraciones ha sido el decorado (...), con una perspectiva que muestra una ciudad con viviendas, iglesias, campanas y jardines” (Surgers, 2006, p. 127).

El fondo creaba la ilusión de un lugar frente al que los actores interpretaban sus papeles sin entrar en él. Hay dibujos de la ciudad ideal, del dibujante y arquitecto Francesco di Giorgio, que ilustran decorados y crean la sensación de la perspectiva de Pellegrino.

Baldassare Peruzzi, es uno de los primeros en introducir la perspectiva en el escenario del teatro italiano y en sus obras “parece que del fondo del espacio donde se creaba la ilusión de la perspectiva sobresalían esculturas en las que no entraban los actores. (...) Palacios y templos decorados, pórticos y cornisas tan bien contruidos que no parecían falsos sino completamente reales, igual que las plazas no se veían pintadas y estrechas, sino reales y amplias” (Vasari, 1550, p.128).

Serlio diseñó decorados empleando la perspectiva recuperando las tres escenas de Vitruvio, la de la ciudad para las tragedias, la de la calle estrecha para las comedias y la del bosque para las sátiras. En los teatros Olímpico y

Farnese, se colocaron detrás de las puertas y los arcos para que se vieran a través de las aberturas, mientras que la función se desarrollaba ante un solo decorado. Cuando surgía la necesidad de cambiar algún decorado para escenas distintas, los escenarios de Serlio no permitían, por sus dimensiones y sus detalles, este tipo de operaciones. Por este motivo, los dramaturgos buscaron soluciones para este problema. “En un principio, se desplazaban con ruedas y se colocaban en el espacio vacío que hay delante de la zona de actuación y también se usaba un método para colocar partes de los escenarios más ligeros sobre plataformas móviles. Pero, en el año 1550, se empezó a usar el *periaktos*, es decir, el prisma griego, para cambiar los retablos (...) También explica Sabbatini algunos trucos para dividir el cielo en varias partes y cómo se construía un decorado fijo para representar el agua de un río, cómo se extendió un método para cubrir el cielo gradualmente con nubes y cómo se ideó una manera de que estas transportaran ángeles y dioses y los hicieran bajar al escenario” (‘Abd al-Wahhāb, 2002, p.282).

El teatro evolucionó durante el Renacimiento y surgió la necesidad de cambiar los decorados según las exigencias de las escenas y el desarrollo del argumento, ya que las obras no podían contar con una sola escena en toda la representación. Se empleaba el *periaktoi*, el prisma de tres caras, igual que se hacía en el teatro griego, se colocaban varios decorados, unos detrás de otros, en un orden concreto para levantar o retirar hacia los lados el escenario que se mostraba por medio de unas ruedas, de modo que aparecía el que estaba detrás, para la escena siguiente, según se desarrollara el argumento. También se idearon una serie de máquinas y trucos teatrales, tanto de iluminación como de ejecución, para determinadas escenas.

La iluminación

La iluminación teatral se desarrolló en el siglo XVI, además del uso clásico de las velas, las linternas y las lámparas de aceite. Pero su función expresiva cobró importancia en las representaciones teatrales. Recordemos la descripción de Peruzzi cuando aconseja sobre la importancia de la iluminación teatral: “No es posible imaginar la estrechez de este espacio, que contiene en sí multitud de lugares (...), pero, con la experiencia, una persona

puede organizar los focos de luz y la iluminación interior que contribuyan a realzar el efecto de la perspectiva y conseguir el efecto visual”(‘Abd al-Wahhāb, 2002, p. 284).

La iluminación de este periodo atrajo el interés de los diseñadores de decorados y escenarios. Serlio, que era diseñador de decorados teatrales, contribuyó como pensador e innovador a la iluminación teatral, llevando a cabo una serie de experimentos y aportando una buena distribución de las luces alrededor de la zona de la actuación, además de colgar las fuentes de luz dirigidas hacia el centro del decorado, añadiendo luces traseras. Además, dispuso recipientes de vidrio llenos de líquidos de colores delante de los focos para que proyectaran luces de distintas tonalidades, al servicio de la escena y de la función, método que más tarde inspiró el uso de las gelatinas de colores.

Nicola Sabbatini, por su parte, innovó usando recipientes metálicos sujetos con una especie de cuerdas y colocados sobre velas y linternas para modificar la cantidad de luz que se proyectaba en cada escena, de modo que, al soltar las cuerdas, los recipientes bajaban y cubrían las velas o las linternas, oscureciendo progresivamente la escena. Así se actuaba sobre la cantidad y efectos de la luz.

El vestuario renacentista

En el Renacimiento, el vestuario se consideraba un medio para caracterizar a los personajes, ya que confería connotaciones simbólicas que reflejaban el tipo de personaje de que se tratara.

Los hombres vestían una camisa corta que se ceñía al cuerpo, con mangas estrechas y botones desde el codo hasta la muñeca. Estas camisas se adornaban con cintas de oro o de plata por debajo de la cintura. También vestían calzas, unos pantalones largos muy ceñidos al cuerpo, confeccionados de un tejido elástico, parecidos a las mallas actuales. Los hombres se ponían chaquetas y abrigos cortos hasta la cintura o largos hasta las rodillas. Llevaban cuellos altos y mangas muy largas que a veces llegaban al suelo. Esta moda estaba muy extendida entre hombres y mujeres

y tenía colores brillantes con dos tonos o se embellecía con adornos para hacerla más elegante. Entre otros accesorios de belleza, se usaban sombreros, gorros pequeños y turbantes enrollados en la cabeza con joyas y piedras preciosas. También se ponían zapatos de piel y a veces de tejidos bordados.

Las mujeres llevaban un vestido largo y estrecho de la cintura para arriba que se ensanchaba en la cadera. Tenía cola larga por detrás y las mangas eran como las de los hombres. Este tipo de prenda continuó usándose hasta mediados del siglo y después se le añadió un vestido abierto a los lados, que es otro tipo de vestido adornado con pieles desde el pecho a la cintura, sin mangas. En este periodo, las mujeres se dejaban el pelo largo y con trenzas a los lados o sobre la espalda, o, en ocasiones, recogido con una especie de red de tela u oro.

A principios del siglo XV, los hombres sustituyeron las camisas cortas por camisas largas que llegaban hasta las rodillas o incluso hasta la mitad de la pantorrilla. Luego introdujeron el jubón, un chaleco corto hasta la cintura. Las mangas eran abultadas y con numerosos pliegues que comenzaban por encima de los hombros y llegaban hasta el codo, mientras que la parte inferior era estrecha y se cerraba con botones.

Las prendas femeninas de este periodo se caracterizaban por colas de varios metros de largo que arrastraban por el suelo. Las mujeres añadieron mangas largas con pliegues delicados, amplios y sueltos, hechos de piel o telas bordadas. En este periodo, también destacaban entre las prendas femeninas los gorros de distintas formas, altos y en punta o rematados por un trozo de tela transparente que caía sobre la espalda. Otro tipo de sombrero se confeccionaba con tejidos bordados de oro y con joyas y piedras preciosas y tenía forma de U, cubriendo la cabeza hasta las orejas sin mostrar el cabello. En el siglo XVI, las camisas de hombre se confeccionaban con tejidos bordados y llevaban el cuello y las mangas adornados de telas como el tul y el encaje, con diversas formas de pliegues irregulares, además de la gola, prenda parecida a una rueda que se coloca en el cuello confeccionado con encajes almidonados. Los hombres continuaron vistiendo el jubón sobre la

camisa bordada y con un cuello alto. El chaleco se adornaba con aberturas alargadas, además de brocados circulares alrededor de estas aberturas uniendo mangas y hombros.

Los hombres vestían chaquetas que llegaban hasta la mitad de los muslos, con hombros amplios y mangas abiertas a lo largo de la parte anterior del brazo. Había otra clase de chaquetas o abrigos que llegaban hasta los pies. Y también llevaban capas redondas y telas de colores que a veces llegaban hasta los tobillos, que solían colocarse sobre los hombros o sobre uno solo. Los pantalones de este periodo se transformaron, acortándose hasta conocerse como calzones, muy abultados y que llegaban hasta la mitad del muslo o la rodilla. En la segunda mitad del siglo, apareció otro tipo de pantalones cortos, anchos y cubiertos por otro tejido, como medias largas que llegaban hasta la rodilla, con los que se ponían zapatos con tacones bajos o altos. A principios del siglo, el pelo se llevaba corto pero luego se alargó hasta cubrir el cuello, y sobre él se ponían sombreros normalmente adornados con plumas y piedras preciosas.

Las prendas femeninas del siglo XVI se caracterizan por la calidad de los bordados y los tejidos, con colores brillantes para la confección de vestidos compuestos de dos partes, una exterior de tela bordada y ceñido al cuerpo y otra por debajo llamada corsé, bajo la prenda principal, hecha de tejidos fuertes para apretar el cuerpo y darle forma cónica. El vestido exterior solía ser largo, hasta los pies, y abierto por delante. Las mangas que se usaban llevaban grandes aberturas por los hombros. Las mangas colgantes eran otro tipo de manga muy larga y que arrastraba hasta el suelo, casi siempre abierta desde los hombros y a lo largo del brazo, mostrando las mangas estrechas de un tejido que hacía contraste, adornado de encajes.

No debemos olvidar una prenda femenina muy importante, el verdugado, es decir, unas caderas artificiales que rodeaba el cuerpo y daba al vestido una amplitud en forma de campana. En sus orígenes, se confeccionaba con aros metálicos unidos al interior del vestido para darle rigidez y destacar la forma.

Resumiendo, el teatro del Renacimiento italiano buscaba una forma teatral integrando los conceptos antiguos en ideas modernas.

El escenario al estilo italiano tenía una gran cantidad de elementos, provistos de maquinarias que permitían cambiar los decorados para simbolizar distintos lugares según el desarrollo de la obra. Al principio, los volúmenes y las formas se representaban por medio de la perspectiva, dibujando los decorados en telones sujetos a un marco plano, como calles, ciudades, paisajes naturales. El tipo de visión desde lo alto de una esquina se denominaba *vedutta per angolo*.

La innovación del teatro al estilo italiano supone la supremacía del significado real de la imagen sobre el metafórico. Lo que está fuera del escenario, se convierte en algo concebible, ya que la función se abre a la realidad después de haber sido sugerida por los símbolos para los que la habían creado, trasladando al espectador desde el significado real al metafórico del espacio, de lo visible sobre el. El actor comenzó a ocupar espacios nuevos y los espectadores pudieron presenciar el interior de la escena. Ahora, la *skēnē* griega, el lugar del dios, el lugar no visible, se convirtió en algo palpable, en el lugar del actor.

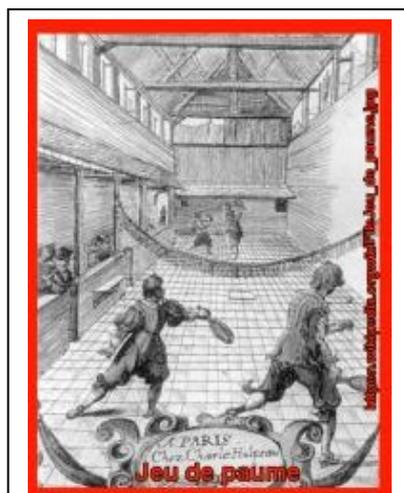
Los nuevos espacios escénicos franceses en los siglos XVII y XVIII

El siglo XVII constituye la edad de oro de las artes y las letras en Europa. En la Francia del reinado de Luis XIII y Luis XIV, con sus dos ministros Mazarino y Richelieu, se consolidó la institución teatral, especialmente dando fin a las épocas oscuras de prohibición de las representaciones, y terminando el período que lo relacionaba con la religión. Previamente hubo una ley en 1548, que obligaba a las compañías ambulantes a solicitar permiso para actuar en los lugares públicos de la capital, París, y todas las provincias francesas y se provocó un vacío de las compañías teatrales al irse fuera de Francia para representar sus obras. Cuando Luis XIII asumió el gobierno en 1610, con ayuda del cardenal Richelieu, estabilizó la situación y creó academias de todas las especialidades artísticas y culturales, con el objetivo de fomentar el surgimiento de una intelectualidad. Estas academias influyeron sobre el movimiento teatral tras obtener el patrocinio real en 1635.

Luis XIV accedió al trono tras la muerte de su padre, Luis XIII, y convirtió París en el faro de la cultura, las artes y las letras protegiendo el teatro

francés con apoyo financiero y moral, construyendo teatros y subvencionando esta actividad. De hecho, fue un ferviente organizador de representaciones en el propio palacio real para entretenimiento de la corte. El teatro inglés, más desarrollado que el francés en este periodo, se vio sobrepasado por este, después del nacimiento de los dramaturgos franceses más influyentes del siglo XVII, Pierre Corneille (1606-1684), J. B. P. Molière (1622-1673) y Jean Racine (1639-1699).

A finales del siglo XVI, el teatro se aleja de la representación de motivos religiosos. Por el contrario, las funciones teatrales se consagraron a la representación de obras paganas y de mayor realismo, es decir, narraciones creíbles con un argumento dramático. A comienzos del siglo XVII, los teatros no existían como lugares específicos para la representación. De hecho para las funciones dramáticas se construían escenarios provisionales al aire libre en espacios públicos,



Galería de tenis que se convirtió en teatro.

incluso dentro de palacios y palacetes, para las para divertir y entretener a la corte. Algunas compañías teatrales transformaron jardines y salas cubiertas en lugares para representaciones temporales o permanentes, según las exigencias de las funciones. En estos espacios se reservaba uno de los lados para levantar el escenario, mientras que los demás estaban destinados a los asientos del público.

Teatro Hôtel de Bourgogne. Théâtre du Marais. Théâtre du Petit-Bourbon. Théâtre du Palais o Sala de las Máquinas

El teatro del Hôtel de Bourgogne se considera el primer y más importante teatro de París. Su construcción se realizó sobre los restos del palacio de Bourgogne, que era una de las salas de tenis transformadas en escenario para que la compañía teatral representase sus funciones religiosas. Pero, tras la prohibición de 1548, la compañía incluyó en su repertorio obras cómicas, lo que provocó la pérdida de una gran cantidad de público y la

obligó a alquilar la sala a otras compañías ambulantes, hasta que se establecieron en ella compañías italianas que se repartían las representaciones con la francesa de Molière. El año 1629, ocupó la sala la compañía cómica del rey, que contaba con el diseñador de decorados y escenógrafo Mahelot, quien era dibujante de escenarios y director. La sala de este teatro tenía los asientos para el público dispuestos en



El teatro del Hôtel de Bourgogne.

compartimentos en varios pisos. El *paume* era el espacio vacío situado en el medio y que lo dividía en dos partes, la primera destinada al público de pie dentro de la sala y la segunda que se empleaba como escenario elevado sobre el suelo.

El Théâtre du Marais era originariamente también una sala para jugar al tenis. En 1629 se transformó en un teatro permanente de París pero en 1643 fue destruido por un incendio. Se reconstruyó con los equipos y técnicas más modernos de la mano del diseñador de escenarios italiano Giacomo Torelli. El teatro contaba con dos pisos para asientos del público con nueve palcos casa uno y cuatro más en la parte posterior de la sala, frente al escenario. En un principio, se reservó un espacio para el público de pie en el interior de la sala y otro para la orquesta a uno de los lados de la plataforma, pero luego se trasladó al primer piso junto a los palcos. El teatro se dedicó únicamente a la representación de obras de compañías teatrales famosas, como la de Molière.

El Théâtre du Petit-Bourbon fue el primero para diversión de la corte real y se construyó en la gran sala del castillo del duque de Bourbon, una gran habitación rectangular. El escenario de este teatro fue utilizado por primera vez en 1577 por una compañía italiana de *commedia dell'arte*, y fue reformado en 1658 por Mazarino, quien convocó al diseñador italiano Torelli como consejero para equiparlo con las máquinas y decorados necesarios

para representar óperas. El teatro lo compartieron compañías de comedia italiana con el grupo cómico de Molière, hasta que Gaspare Vigarani trasladó todos los equipos y decorados a la Sala de las Máquinas que construyó el rey en el palacio de las Tullerías.

El Théâtre du Palais o Sala de las Máquinas se construyó dentro del palacio del cardenal Richelieu en 1639, como sala para diversión de la corte, aunque, después de su muerte, el teatro quedó bajo la supervisión del rey Luis XIV. Pese a sus reducidas dimensiones, se considera uno de los teatros más importantes por su



El Théâtre du Petit-Bourbon.

equipamiento artístico, ya que se instalaron innovaciones y máquinas tanto italianas como francesas. El espacio para el público se caracteriza por su forma en U, dotado de numerosos palcos para los espectadores mientras el techo queda abierto sobre el escenario, para situar la maquinaria y los decorados, que se levantaban al cambiar de escena.

Se denominó a esta sala théâtre du Palais, y fue el teatro nacional francés, que acogió numerosas funciones teatrales francesas, especialmente de la compañía de Molière. Posteriormente el teatro del Palacio se dedicó a representaciones de la academia de la música, de ballet y ópera. En 1680, para preservar a los nuevos clásicos franceses después de la muerte de Molière, Luis XIV promulgó un decreto real para unificar las compañías teatrales en una sola, llamada Guénégaud, de modo que todas las obras tuvieran una naturaleza puramente francesa y protegiera los textos de los autores neoclásicos franceses, como Corneille, Molière o Racine. Esta compañía se convirtió en la primera compañía nacional del mundo al recibir patrocinio directamente del estado y por este motivo se denominó teatro nacional francés, actualmente la famosa Comédie-Française.

El decorado francés en el siglo XVII

Los decorados del teatro francés de principios del siglo XVII estaban influidos por conceptos medievales, con un escenario dividido en distintas partes para decorados diferentes, cada una de las cuales simbolizaba un lugar distinto. Los actores empezaban frente a una de estas divisiones donde representaban una escena del argumento y luego se trasladaban a la zona intermedia, a lo que se añadía la descripción del lugar en los diálogos.

Mahelot, escenógrafo, director, maquinista y gerente teatral contemporáneo de esta época, nos lo describe en sus memorias: “En medio del escenario se encuentra un soberbio templo que se usa en el quinto acto, que es lo más bello del teatro, adornado con brillantes hojas de hiedra doradas y columnas cortas, estatuas y columnas, y cuadros de Diana en medio del altar, y dos candelabros adornados con velas. A ambos lados del teatro hay una prisión en forma de torre redonda con una puerta amplia y baja por donde se ve a tres prisioneros. Junto a la prisión, hay un jardín bello y extenso adornado con columnas cortas, flores y hermosas paredes. Al otro lado del escenario, hay una montaña, sobre la que vemos una tumba, una columna, un carcaj de flechas y un pequeño bosque con plantas y una piedra sobre la que pueden colocarse frente al pueblo. Junto a la piedra hay una cueva, un mar y medio barco” (Surgers, 2006, p. 185).

En esta descripción de Mahelot, vemos que, a comienzos del siglo XVII, la escenografía por medio de *compartimentos* era muy parecida a los decorados de las mansiones medievales, aunque se diferenciaban con respecto al público, ya que este permanecía fijo, sin moverse de sus asientos ni cambiar de lugar.

A comienzos del siglo XVII, se observa una clara influencia del teatro italiano sobre el francés, con respecto a la forma del decorado, los trucos y las maquinarias empleadas, ya que las salas se transforman en teatros representaciones creadas con el objetivo de entretener a la corte. Entre los diseñadores de escenarios que llegan de Italia está Giacomo Torelli, apodado “el gran mago”, quien trajo consigo en 1645 todas las innovaciones y técnicas de las que disponían los decorados italianos y contribuyó a la construcción de

un gran número de teatros con los equipos, maquinarias y trucos más modernos para cambiar los decorados ante la mirada del público, lo que supuso una revolución técnica en la profesión teatral francesa.

Los decorados de la segunda mitad del siglo XVII en Francia, por su parte, se realizaban con la técnica de la perspectiva, colocándose en un marco decorado en lugares similares a los propuestos por Serlio. Está Francia en la época de la Racionalidad y esto influye en la coherencia del lugar imaginado donde se desarrolla el argumento de la obra, cuyo significado cambia con el tiempo y su desarrollo lo que influye, ineludiblemente, sobre la escenografía.

La coherencia espacial del decorado en el siglo XVII se transmitía por medio de decorados con cierto simbolismo, pero ese concepto cambió en el siglo XVIII, cuando los decorados se transformaron para identificar lo representado en ellos con una reproducción fidedigna la naturaleza. Es decir, los decorados se equipararon con una imagen fotográfica de un lugar natural. “ Se trata de la racionalidad, que es, por así decirlo, el núcleo de la historia sin la que no es posible hacer o decir nada correctamente sobre el escenario” (Surgers, 2006, p. 204).

Con este principio también se critica la falta de racionalidad del cambio de lugares dentro de la representación teatral que se centran en la unidad de espacio, tiempo y argumento. “En L’abbé d’Aubignac es necesario, en primer lugar, que el decorado esté presente, es decir, que la representación de la obra sea imposible sin él (...).es necesario que los decorados no se opongan a la regla de la unidad de espacio, es decir, que el teatro represente el aposento del príncipe, a través del cual se ve el bosque, porque esta imaginación, aunque sea hermosa, es contraria a la razón, porque expresa algo irreal, increíble y ridícula”(Surgers, 2006, p. 205-206).

Se convierte en necesario encontrar una solución al cambio de decorados que impone el desarrollo del argumento de la obra. Corneille propuso una solución a este problema que denominó *élargissement*, “ampliación”, cuya finalidad es ampliar el concepto de lugar imaginario, o decorado, en la mente del espectador, por medio de la representación de la perspectiva en la función, de modo que el decorado es uno e inmóvil, simbolizando, por

ejemplo, un palacio, pero no como una imagen fotográfica de un lugar concreto, sino como un espacio de distintas significaciones por medio del cual poder imaginar todas las ubicaciones en las que se desarrolla el argumento. Esta idea se asemeja a la arquitectura del teatro isabelino, en el que se representa un solo lugar recurriendo a la imaginación del público.

La organización del espacio en el teatro francés y el italiano, descubrimos que la escenografía general de las salas teatrales y de celebraciones reales representa una construcción central en el espacio en que se separa el escenario del público, es decir, lo real de lo imaginario, gracias al marco del proscenio. La columnata que hay en la sala representa la cuarta pared que separa lo real de lo imaginario.

La iluminación

El teatro francés del siglo XVII recibió una gran influencia del teatro italiano y aplicó todas las innovaciones de este movimiento teatral relativas a las maquinarias y efectos especiales, ya fueran equipos para el cambio de decorados y otros efectos, lo que refleja la importancia de estos elementos en el desarrollo del argumento. La importancia de la iluminación y los efectos de luz cobró una mayor significación para los operarios teatrales, y la representación de rayos y llamas se convirtió en algo habitual durante este periodo. Los tipos de luces dentro de la sala se diversificaron y aumentó la cantidad de velas, candelabros y lámparas de aceite, colocándose sobre la parte anterior del escenario o en medio de la sala, mientras que se aplicaban otros efectos técnicos al servicio de los decorados y el argumento.

El vestuario

Francia se encontraba a la vanguardia de las artes y dominaba la moda en todos los rincones de Europa. El vestuario del teatro francés durante el siglo XVIII no se diferencia de la ropa que llevaba la gente por entonces. Sin embargo, es importante resaltar en este periodo aparecieron empresas y agencias que alquilaban el vestuario a los actores, ya que estos eran los responsables de preparar sus trajes.

El vestuario de la época barroca que se empleaba para representar los cambios en los estilos no tardó en extenderse por todo el mundo y adoptar características específicas de cada lugar. La moda de la época está caracterizada por el lujo y la extravagancia, una multitud de curvas y adornos muy elaborados e insólitos. A comienzos del siglo, los personajes populares seguían vistiendo los cuellos altos y anchos, los chalecos o jubones y los pantalones o calzas, además de chaquetas cortas y largas, etc. pero la aristocracia iba a la última moda, con el cabello largo y rizado, poniéndose sombreros de ala ancha adornados con plumas y lazos de colores.

El *jubón*, en cualquier caso, se hizo más elaborado y elegante debido a la influencia de la moda y se empezó a confeccionar de tejidos de más calidad, como el satén de brillantes colores, adornándose con una serie de lazos y cintas de pequeños trozos de tela. Normalmente, se llevaba abierto para mostrar la camisa interior bordada de encaje, así como las mangas largas hasta los codos con aberturas por las que podían verse las mangas de la camisa, de puños bordados de encaje y de telas de colores de distintos tipos. Esta moda dominó hasta que el chaleco se cambió por abrigos y chaquetas de tejidos con puños adornados y distintos tipos de bordados, con cuellos amplios que en ocasiones caían sobre los hombros en varias capas o con un cuello liso de encaje bordado.

Los pantalones tenían distintas formas, podía ser anchos o estrechos, la mayoría cortos hasta la rodilla con los extremos adornados de cintas de colores. Bajo ellos se llevaban unas medias de seda de colores vivos. Algunos llevaban más de una media, pero de colores distintos, con los extremos adornados de cintas de colores y encajes. Estas medias podían combinarse con zapatos altos, o botas, de cuero y adornados con lazos en forma de flores, o con zapatos altos hasta media pantorrilla terminados en una abertura grande.

Resumiendo, el siglo XVII se considera la edad de oro del teatro francés, especialmente durante los reinados de Luis XIII y Luis XIV, gracias a sus ministros Richelieu y Mazarino, quienes contribuyeron a la consolidación del poder por medio de la cultura. Luis XIV protegió las artes escénicas y a

dramaturgos como Corneille, Molière o Racine. Se construyeron teatros y salas de representaciones al estilo italiano dentro y fuera de los palacios para diversión de la corte, que se equiparon con los medios y las técnicas italianas contemporáneas más modernas, de la mano de los diseñadores italianos Giacomo Torelli y Gaspare Vigarani. Las compañías teatrales francesas, por un decreto real tras la muerte de Molière, se unificaron en una sola compañía nacional, que es hoy la Comédie Française.

La iluminación y los efectos de luces cobraron más importancia gracias a los operarios teatrales, y los efectos de rayos e incendios se convirtieron en algo habitual en este periodo. El vestuario del teatro francés del siglo XVII no se diferenciaba de la moda imperante entre el pueblo en esta época, pero los elevados costes de confeccionar los trajes para las representaciones obligó a los actores a recurrir a empresas y agencias de alquiler de vestuario, siendo el propio actor el responsable de su preparación.

Las normas del teatro siguieron los criterios de la lógica y la razón, alejándose de la ilusión y la imaginación. Los temas se extraían del acervo clásico y se respetaba el principio de la tragedia y de la diversión en la comedia. Las obras se dividían en cinco actos. La escenografía neoclásica empleaba decorados y escenarios casi realistas y se alejaba de la imaginación. La escenografía era preparada por el director y el escenógrafo según las indicaciones dadas por el autor, delimitando el espacio teatral y los efectos de iluminación o música para acompañar el argumento de la obra.

Las revoluciones artísticas y literarias en los siglos XVIII y XIX

Los teatros de la Ilustración. El Romanticismo.

Este periodo es uno de los más importantes de la historia del teatro debido a los cambios tecnológicos y conceptuales de todo el mundo de las artes y las letras, originados en los movimientos provocaron revoluciones formales y materiales. Las épocas de Luis XIII y Luis XIV habían facilitado el surgimiento del movimiento neoclásico, de huella imborrable en la historia del teatro mundial, al modificar las reglas y criterios clásicos. Al *Neoclasicismo* sucede el *Racionalismo*. Se destaca, como reacción, la razón intelectual y se

distingue entre la realidad y lo falso, lo correcto y lo incorrecto, lo individual y lo colectivo, lo particular y lo general, la relatividad de tiempos y lugares, etc.

Al Racionalismo -“El sueño de la razón produce monstruos”, que dirá Goya- le sucederá el Romanticismo.

El Romanticismo aparece a fines del siglo XVIII, como reacción al Racionalismo y a la Ilustración, pero no se desarrolló hasta mediados del siglo XIX, defendiendo la vuelta a tiempos pasados, a la naturaleza y supone una revolución contra todas las ataduras y normas que sujetan el espíritu humano que planteaba el neoclasicismo. “El Romanticismo es una postura ideológica, una visión del mundo y una forma de vida que se caracteriza por la vuelta a la naturaleza y la tendencia a lo primordial, rechazando la lógica y fomentando el deseo de retrotraerse hacia uno mismo, glorificando el yo, los sentimientos superlativos, la angustia metafísica y la melancolía. Influyó decisivamente en el desarrollo del arte y la literatura con su principal contribución de expresar la personalidad, la emoción y la expresión de los sentimientos liberándose de las normas imperantes”(Ilyās, 2006, p.234).

El Romanticismo no solo se aleja de las normas sino que es un movimiento que suelta las riendas de los sentimientos y las emociones interiores que experimenta el espíritu humano. Es un movimiento que imagina sus temas y personajes principales con los valores más elevados, que abraza el espíritu de la aventura y el amor platónico exagerado.

Heine (1797-1856) distingue: “El neoclasicismo es la escuela de las ataduras (...), un escuela que define los objetivos y no se aparta de ellos. Así, vemos cómo el literato o el artista neoclásico se ciñe a las estrictas normas que atan su intelecto (...), que siempre aparecen en un marco material determinado (...). Mientras que el Romanticismo es la escuela de la liberación (...), una escuela de la emoción y la libertad (...), una escuela que da alas poderosas al mundo de la espiritualidad ilimitada, que obliga al literato o al artista a adoptar el símbolo como la más importante de sus herramientas”(Hašba, 1999, p. 114).

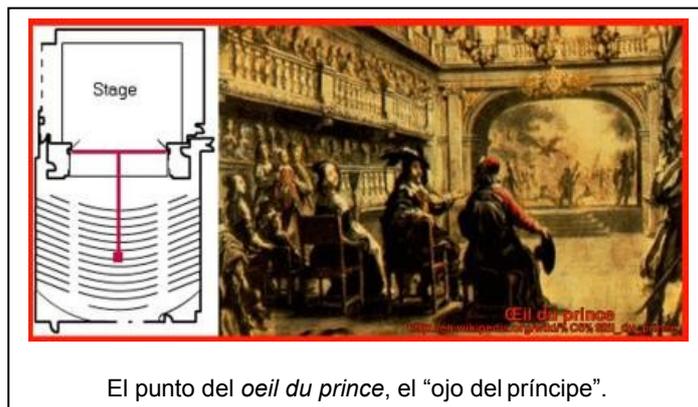
Las primeras manifestaciones del Romanticismo en el teatro aparecen en Alemania de la mano de los autores del movimiento Sturm und Drang, fundado por el dramaturgo W. Goethe (1749-1832), que rechaza someterse a las reglas neoclásicas. Este movimiento se inspira en las obras de Shakespeare y en sus tragedias históricas. En Francia, el romanticismo se extiende gracias a la baronesa Madame de Staël, que defendía el cambio del modelo clásico de la tragedia por el drama histórico, tomando los textos de Shakespeare, Schiller y Goethe como ejemplo principal. En 1827, El dramaturgo francés Victor Hugo (1802-1885) expone diversos conceptos dramáticos de perspectiva filosófica que constituyen una gran contribución a una teoría del drama romántico.

Los teatros de los siglos XVIII y XIX

En 1748, el filósofo y dramaturgo francés Voltaire, en la introducción a su obra *Semíramis*, expresa su descontento por las salas pequeñas y poco eficaces: “No puedo menos que asombrarme y quejarme por el poco interés que muestra Francia por tener teatros dignos de las magníficas obras que presentamos sobre los escenarios y por la nación que las disfruta.” (Surgers, 2006, p. 212-213).

Dentro de las salas *de paume*, a causa de la deficiencia de los decorados y del espacio destinado al público, tres cuartas partes de los espectadores se sentaban en un espacio con columnas que encuadraba la escena. Para el resto se reservaban asientos especiales en un lugar alejado frente al escenario, que era exclusivo de reyes, aristócratas y nobles. El arquitecto Patte, en su crítica a la problemática de la visión de estas salas dice: “La mejor manera de ver algo del modo más natural es, sin duda, verlo de frente sin que esté elevado y sin tener que levantar, bajar o girar la cabeza (...). Lo mismo pasa en el teatro: solo una pequeña minoría puede disfrutar completamente de lo que ve (...). De modo que el que organiza los decorados y el escenario suele dirigir el efecto de estos hacia este punto y quienes lo perciben desde otro lugar lo ven desde más arriba o más abajo de lo que deberían, o desde un lado con un ángulo excesivo” (Surgers, 2006, p. 214).

Los teóricos del siglo XVIII coincidían en una opinión con respecto al edificio del teatro, que suponía una censura al estrecho espacio resultante de la forma rectangular de las salas y a la organización



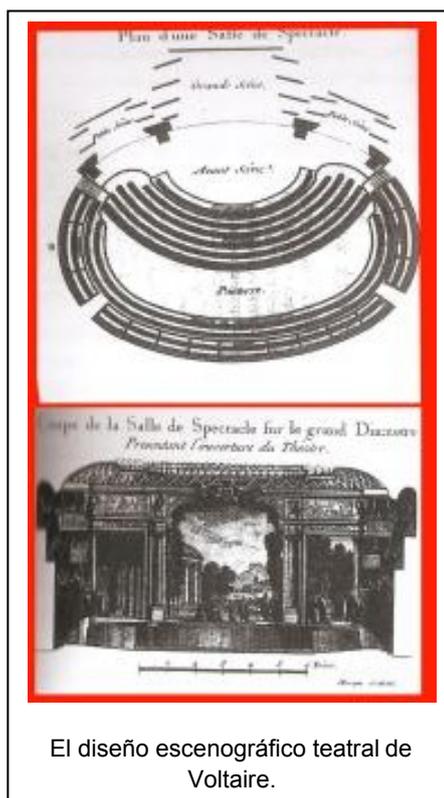
El punto del *oeil du prince*, el “ojo del príncipe”.

del espacio teatral en su conjunto, para lo que habría que reorganizar los asientos del público en el interior de la sala y hallar una solución para el escenario, que estaba en el centro de su campo de visión en su solo punto, a través del *oeil du prince*, el “ojo del príncipe”. De este modo, era necesario ampliar las salas de los teatros nuevos teniendo en consideración los factores técnicos que contribuyen a que el espectador oiga y vea con claridad lo que sucede sobre el escenario. Los experimentos para mejorar las salas y la zona para el público fueron numerosos y, en principio, adoptaron una forma oval o semicircular, para posteriormente colocar filas paralelas al escenario rodeadas por una serie de palcos dispuestos en hasta cinco pisos en algunas ocasiones. Al principio, el proscenio se eliminó y se colocaron en su lugar asientos para el público llamados asientos de proscenio, utilizados tanto para los espectadores como para la orquesta.

Las observaciones que exponen los teóricos y operarios teatrales a comienzos y mediados del siglo XVIII se dirigen en una sola dirección, que es el espacio para la representación y la visión poco clara que tienen los espectadores debido a la disposición rectangular de los asientos con el marco del escenario, es decir, suponen un estudio de las soluciones a los problemas de la conexión entre la organización general de la sala y lo que es posible ver sobre el escenario, o lo que es lo mismo, entre el público y la representación teatral. El problema no se definió adecuadamente desde el principio, ya que se ignoró la posibilidad de modificar el escenario, y ningún teórico abordó la cuestión de la regla que convertía la escenografía y la arquitectónica del teatro en la causa en torno a la cual giraban todos los males de estas reglas.

En la segunda mitad del siglo, ya se exige una renovación de estas normas neoclásicas. Voltaire dice: “El escenario tiene que mostrar todos los lugares en los que se desarrolla el argumento sin someterse a la unidad de espacio, colocando en una parte un santuario, en otra el salón de un palacio, una plaza pública o unas calles, es decir, todo lo que debe ser visto, todo lo que debe ser oído” (Surgers, 2006, p. 220).

Así se rebela contra el espacio para la representación y pide que se renueven los escenarios y decorados que tienen que mostrar todos los lugares concretos en los que se desarrolla el argumento de la obra, además de no contradecir las normas, de modo que se influya únicamente sobre la regla de la unidad de espacio. La escenografía, por su parte, demanda la necesidad de hacer destacar todos los escenarios y decorados que representan los lugares de los que oye hablar el espectador, de modo que la racionalidad en Voltaire tiende a la idea de la identidad entre lo que se cuenta sobre el escenario y



la realidad. Voltaire expone una nueva ley de unidad del espacio del siguiente modo: “La unidad del espacio es la totalidad de la escena, que el ojo puede ver abarcándola sin esfuerzo” (Surgers, 2006, p. 221).

Voltaire diseña un escenario dividido en tres marcos de distintos tamaños, donde encontramos una escena mayor en el centro rodeada por dos más pequeñas a cada lado, además de la zona para la representación situada en la parte frontal del proscenio.

Los dramaturgos del Romanticismo del periodo entre 1827 y 1843 tratan de buscar soluciones al problema de la discrepancia entre la lógica de la representación y los diferentes lugares en los que se desarrolla el argumento dentro del marco del teatro, al estilo italiano. La escenografía logra proponer

varias soluciones reuniendo distintos lugares recuperando los decorados de Mahelot y las propuestas de Voltaire sobre el diseño del escenario dividido en tres partes. Este método de diseño de decorados contiguos no implica reglas creíbles para crear la ilusión de realidad que se representa siempre por medio de alusiones dentro de la obra y por las indicaciones del texto.

El novelista y dramaturgo romántico francés Victor Hugo, estableció las bases de un nuevo estilo teatral, por el que rechaza la división por géneros de las obras teatrales, ya que el teatro debe ofrecer una imagen completa de la vida con sus facetas trágicas y cómicas. Asimismo, rechaza la regla de las tres unidades, especialmente la unidad argumental, y considera que las unidades de tiempo y espacio son un obstáculo para la libertad de representar la realidad sobre el escenario, y adopta los conceptos de ilusión, realismo y veracidad. La delimitación de los lugares en los que se desarrolla la obra produce un efecto en la imaginación de los espectadores, ya que en ellos es donde tienen lugar los acontecimientos y las vicisitudes contenidos en la estructura del argumento.

El modelo que propone Víctor Hugo evidencia hasta que punto rechaza la unidad del espacio y el tiempo por razones de lógica: “Mueve al asombro que los que defienden esta monotonía apoyen la regla de la unidad de espacio y tiempo por razones de racionalidad, cuando es precisamente eso lo que acaba con ella (...). Un lugar absurdo donde se desarrolla el argumento, donde se presentan, no sabemos cómo, los conspiradores gritando contra el tirano y el tirano contra los conspiradores uno tras otro (...). No hablaré de la realidad, que no les importa a los retóricos, ¿pero y la racionalidad? (...)El lugar en el que se desarrolla la tragedia es una parte de esta, una parte tremenda de la que no puede separarse” (Surgers, 2006, p. 231-232).

El Romanticismo se basa en la expresión ilimitada de las emociones del espíritu humano y de los sentimientos del individuo. Y los expresa por medio de elementos materiales como el decorado, el vestuario y la iluminación, para acentuar la belleza, la imaginación y la grandiosidad de los decorados de interiores y exteriores, liberándolos de las tradiciones neoclásicas. Los decorados de interiores, como las habitaciones, aparecen de forma realista,

con puertas y ventanas que se abren y se cierran después de haber sido dibujados en decorados y paredes de tela en donde no podían usarse. En este periodo, los decorados, tanto de interiores como de exteriores, se realizaban en forma de bloques arquitectónicos y decoraciones con perspectiva en concordancia con el decorado dibujado en la zona posterior del escenario. Las lámparas de gas, que se introdujeron en los teatros por primera vez en 1817 en Inglaterra, y rápidamente se extendieron a todos los teatros europeos lo que transformará las posibilidades de la iluminación.

El vestuario en el siglo XVIII cobró una enorme importancia para los diseñadores del mundo teatral. El rigor histórico se impuso, y resultaba obligado diseñar un vestuario nuevo para cada función teatral acorde con la época que se deseaba representar, que posteriormente se almacenaba en depósitos especiales para conservar los trajes y protegerlos del deterioro. Esto supone que el vestuario, en esta época cambiante, adquiere una importancia enorme para la obra teatral, como referencia al periodo histórico y reflejo de la condición anímica y social de los personajes.

El vestuario de comienzos del siglo XVIII, el denominado *rococó*, vive una etapa de decoraciones que influye sobre todos los aspectos de la vida en aquella época. La edad de la etiqueta será sustituida a lo largo del siglo por la razón y, después, por el Romanticismo. Como es natural, el vestuario, como todo lo demás, recibe también la influencia de las modas y las corrientes de pensamiento. El interés por tejidos de bellos colores y enrevesados adornos del rococó es sustituido por la sencillez de las líneas para reflejar el romanticismo de la época.

A comienzos de siglo, el vestuario se diferenciaba poco de la época barroca. Los hombres se afeitaban la cabeza y se la cubrían con pelucas artificiales, y llevaban abrigos largos que solían llegar hasta las rodillas, con mangas estrechas acabadas en pliegues amplios por los que asomaban las mangas de la camisa, con puños de encaje. En la parte anterior, en el pecho, llevaban una gran cantidad de botones que se dejaban abiertos para mostrar una camisa blanca o un pañuelo enrollado en torno al cuello. La parte posterior del abrigo se dividía por una abertura en el medio que llegaba hasta la mitad

de la espalda, con aberturas a ambos lados. El chaleco era corto, llegando hasta la mitad del muslo, con botones parecidos a los del abrigo y de colores y tejidos distintos. La parte inferior del cuerpo se cubría con pantalones amplios y cómodos hasta la rodilla, mientras que sobre la parte restante se llevaban medias y zapatos bajos o altos.

La característica más destacable del vestuario femenino de esta época es el corsé, que utilizaban las mujeres para ceñir la parte superior del cuerpo y lucir una cintura estrecha y elegante. Así mismo, eran numerosas las formas y clases de fajas y láminas que usaban ellas bajo sus trajes para diseñar sus propios vestidos. Algunas contribuían a darle al vestido una forma redonda y acampanada, mientras que otras ampliaban las caderas a ambos lados. En la segunda mitad del siglo XVIII, apareció un nuevo tipo de corsé que daba ligeramente volumen a la parte posterior del vestido, de forma que este incluso se elevaba sobre el suelo o tenía aberturas o pliegues en el tejido, que arrastraba si era largo. Utilizaban aún pelucas con volumen y peinados altos que podían alcanzar medio metro o más, se peinaban por un lado de la cabeza hacia arriba y se adornaban con plumas, joyas, cintas o flores.

El Realismo y el Naturalismo y su influencia en la escenografía

Del Romanticismo, a lo largo del siglo XIX se derivará al Realismo. Después de que el novelista y dramaturgo Víctor Hugo sentara las bases del Romanticismo, influyendo sobre todas las artes y las letras, e incluso sobre la vida real de las personas, abogando por la expresión de las emociones, los sentimientos y las pasiones individuales. Tras esto se produjo una fuerte oleada que preconizó la aparición de una nueva cultura que tendía a adoptar el realismo de la vida, en la que se expresaban las propias vivencias, para representar temas más cercanos a la cotidianidad con todos sus detalles psicológicos y sociales, positivos y negativos, es decir, temas que no surgían sino de una observación precisa de la realidad. En el último cuarto del siglo XIX, en Francia, como extensión de la corriente del Realismo, surge también el Naturalismo, que pretende imitar a la naturaleza transmitiendo detalladamente sus particularidades.

El Realismo surgió en torno a los años 1830-1880, como un movimiento estético en el arte y la literatura que tenía como objetivo volver a representar el realismo de una forma veraz y objetiva que reflejara las condiciones psicológicas y sociales de la comunidad. Es un movimiento que aparece en respuesta a la corriente poética del arte por el arte y se enfrenta a la representación idealizada del hombre del romanticismo. Así, los temas de las obras teatrales realistas se escriben desde los numerosos puntos de vista de la vida cotidiana, con el fin de identificar lo que sucede en la propia obra con la realidad de la experiencia vital, y con un interés especial en destacar los detalles más importantes de la cotidianidad de los personajes, interpretando sus actos y sus impulsos psicológicos y sociales. Esta tendencia inspiró la búsqueda de nuevas formas teatrales que perseguían una renovación para producir un efecto realista, lo que posteriormente dio lugar a la aparición del arte de la dirección escénica.

En Francia, se inscriben en este movimiento o escuela realista muchos literatos, novelistas, dramaturgos y directores que pretendían mostrar una imagen fidedigna de la sociedad, como Balzac, Stendhal, G. Flaubert o E. Zola, quien se considera el pionero de los naturalistas. Surgieron otros nombres europeos, como el noruego H. Ibsen, el francés André Antoine, el irlandés G. B. Shaw y los rusos C. Stanislavski, Maksim Gorki y Antón Chéjov.

El Naturalismo, por su parte, surge en Francia en el último cuarto del siglo XIX como prolongación del realismo, y se considera un movimiento estético que busca la imitación de la naturaleza tal cual es por el arte. Sus bases las sentó el escritor francés E. Zola, y persiguen una emulación de la naturaleza transmitiendo fielmente todas sus características y la interpretación de la realidad destacando el efecto de las condiciones sociales sobre las personas, lo cual es incomprensible sin un análisis del ambiente en el que vive. De hecho, se destacan con especial interés los factores fisiológicos y psicológicos de la conducta humana.

Entre las principales razones de la propagación del naturalismo en el teatro, se cuenta su coincidencia temporal con el nacimiento de la dirección teatral y la evolución técnica de elementos teatrales como, por ejemplo y de forma destacada, la iluminación, hecho que le concedió mayores posibilidades para lograr sus objetivos de representar un entorno natural sobre el escenario, partiendo del principio que reza que todo lo que se sugiere sobre el escenario es la realidad, la verdad, es decir, el discurso interno de la obra teatral representa una parte de la vida real.



La escenografía del Realismo, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzó a imponer la idea de reflejo de la cotidianidad en la representación teatral, buscando una correspondencia plena entre realidad y función. El objetivo de la obra era asemejarse todo lo posible con el mundo de la gente. Cambió la concepción de los elementos de la representación teatral y la escenografía, como el decorado, la actuación, la iluminación y el vestuario. El decorado empezó a transmitir una imagen detallada de la realidad, es decir, a representar fielmente el lugar en el que vivían los personajes, empleando objetos y accesorios reales como los del entorno en el que habitaban los actores en la vida real y utilizando la iluminación necesaria para tal fin. El decorado reflejaba un ambiente real que ayudaba a que el actor se identificara con el papel para encarnar al personaje e interpretarlo de una forma cercana a la natural y alejada de artificios. Y, dado que el teatro realista y naturalista representa la realidad, se usaban objetos verdaderos.

“Stanislavski, Antoine y otros artistas europeos de las escuelas naturalista y realista (...). Los actores realizaban su formación en el entorno doméstico auténtico, en habitaciones amuebladas. Estos actores, durante su formación, no sabían en realidad cuál de las paredes de estas habitaciones se levantaría para permitir al público observar la escena que se desarrollaba en su interior” (Whiting, 1970, p. 325).

Los detractores del Realismo y del Naturalismo opinan que es imposible conseguir esa “realidad o naturalidad” sobre un escenario. Opinan que las obras teatrales no exigen reducir la imaginación ni la expresión artística, y ponen el ejemplo de la música, que no imita los sonidos naturales, como el canto de los pájaros o el correr del agua, pues no alcanza ese grado de expresión de los estados psicológicos y las circunstancias dramáticas por medio de las melodías y los ritmos, sino que va más allá.



Igualmente las artes plásticas deben rechazar la perspectiva, y lo que se desea sobre el escenario no es un teatro que cree una ilusión de realidad, sino al contrario. Esto provocó una fuerte oposición entre los directores de escenografía “Esta superficie plana o recortada al azar que hay sobre el decorado se convierte, con la aparición del actor, en una realidad palpable que pisan pies reales y a cada paso aumenta su insignificancia (...). Las luces que pueden proyectar cierta belleza sobre los personajes bloquean los cuadros y todo lo que ellos implican, porque solo aportan al actor una mínima parte de la capacidad que le permiten las artes plásticas” (Anne Surgers, 2006, p. 234).

Así comienza un interés por la renovación con la que alcanzar el nivel del arte puro volviendo su atención hacia la importancia, la filosofía y la relación entre los distintos elementos de la representación teatral para expresar una idea del texto y el modo en que esta influye sobre el público. “En 1905, E. G. Graig concluye su estudio *Premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre* con estas palabras: ‘¿Cuáles son los elementos gracias a los cuales se definirá la creatividad del artista del teatro del futuro? El movimiento, el decorado y el sonido. ¿Verdad que es sencillo? Con el movimiento me refiero a los gestos y el baile, que son la prosa y la poesía del movimiento. Con el decorado me refiero a todo lo que vemos, desde el

vestuario a la iluminación, pasando por los mismos decorados.” (Graig, en Surgers. 2006 . p. 235).

De estas palabras de E. G. Graig sobre la importancia de los elementos por medio de los cuales surgirá el artista del futuro, nacerá posteriormente un gran conjunto de ideas que producirán estudios y corrientes artísticas y literarias que se expresarán en oposición al realismo en obras de arte.

El Simbolismo y el Expresionismo

El Simbolismo aparece a finales del siglo XIX en Francia como reacción al Realismo y su lema, en la poesía, fue “el arte por el arte”. Empleaba el símbolo y su función para alejarse de la imitación de la realidad representada, confiriéndole una dimensión espiritual y estética. Rechazaba la imitación de la concreta naturaleza que oculta el mundo espiritual porque considera que la belleza no pertenece a los sentidos y que la percepción de la realidad no se produce por la razón, sino por medio de la imaginación, que es capaz de extraer el significado simbólico escondido en los fenómenos perceptibles. En el teatro simbolista observamos que los textos no contienen una estructura tradicional, sino que encarnan significados puros, de modo que se da una importancia capital a la palabra que ocupa el espacio principal de la representación. De hecho, el escenario, para los simbolistas, constituye una plataforma vacía de decorados, en la que se juega con la iluminación.

El Expresionismo es una corriente estética y literaria que destaca la densidad de la expresión interior del arte por medio de las emociones personales con todas sus contradicciones y conflictos. Es un concepto que rechaza el principio de imitación de la realidad. Sus temas son la



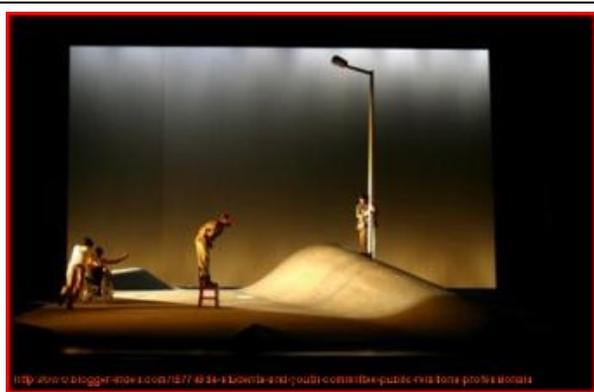
La escenografía del Expresionismo, enfrentada al Realismo y del Naturalismo.

exteriorización de los sentimientos personales y el reflejo del estado psicológico interno de la persona, y se caracteriza por un individualismo

extremo. El Expresionismo parte del principio de la deformación particular de la realidad y enlaza con las artes plásticas, el teatro y la literatura. Se muestra a través de exageraciones que cargan la realidad y destacan todo desde una visión personal. Por ello, rechaza la representación de las cosas tal como son y considera que la expresión sincera es la verdadera belleza, por desagradable que sea.

En el teatro de principios del siglo XX, surge como reacción a las tendencias que dominaban Europa y que provocaron que lo material y las máquinas controlaran el espíritu humano. En el drama expresionista se emplean elementos circenses y del cabaret, con imágenes de las clases pobres o medias, que representan este importante grupo social. El Expresionismo prescinde de una estructura tradicional y sus personajes viven en un mundo contradictorio, donde lo secundario protagoniza el conflicto principal. La escenografía del espacio teatral en el que las fuertes sombras se representan por medio de luces de colores y se usan efectos acústicos simbólicos para ayudar a acentuar la actuación expresionista que requiere de una traducción de las emociones, sentimientos e impresiones a través de una interpretación externa que contraste con la interpretación interna.

“Es evidente que cuando renunciamos a una parte importante de la ilusión que crean las artes plásticas, cambiamos la dirección de nuestra experiencia (...) La lucha y el conflicto de los sentimientos se nos tiene que presentar no como podrían ser en nuestra realidad cotidiana,



La escenografía del Expresionismo, opuesta al Realismo y al Naturalismo.

sino como son realmente en su realidad interna, ya que, si no, el arte teatral no es un arte merecedora de dicho nombre” (Appia en Surger. 2006.p.236).

Los Expresionistas se centran en la iluminación, ya que el artista puede expresar su visión por medio de luces y sombras, lo que un movimiento

dinámico dentro del escenario, usando las formas cambiantes para adecuarlas a ritmos distintos, como por ejemplo para la danza como complemento perfecto de la música.

CONCLUSIONES del capítulo 2

1. Históricamente el objetivo de la escenografía es sumergir al espectador en un viaje imaginario sirviéndose de la materialización espacial del espectáculo por medio de la visualización de la narración que porta. Para ello, desde la Prehistoria se ha servido de distintos métodos para realizar representaciones ante el grupo, así como diferentes recursos por medio de pinturas, máscaras, objetos, sonidos, movimientos y efectos dramáticos.
2. Dentro de la historia de la escenografía mundial, como formalización visual de un espectáculo, se halla una extensa tipología. Se encuentran unos primeros indicios en actos rituales dedicados a las divinidades en el Egipto faraónico, anteriores a la experiencia clásica de las Dionisíacas griegas que darán lugar a la comedia. Este cuidado por tratar el espacio escénico se da en la Edad Media, tanto en las manifestaciones religiosas cristianas como en las incipientes representaciones paganas del Renacimiento. Más tarde en la retórica del teatro isabelino, la improvisación de la Comedia dell'Arte, los nuevos espacios de la comedia francesa del siglo XVII, etc. hasta las revoluciones teatrales que conducirían a la eclosión escenográfica del siglo XX.
3. El oficio del diseñador de decorados no obtendría su presencia, carácter y autonomía hasta el Renacimiento con la aplicación de la perspectiva y el uso de los modelos de la representación en tres dimensiones. A partir de ahí, el escenógrafo, integrado dentro de la dirección visual, iría creciendo en importancia. Los movimientos artísticos aparecidos desde la Ilustración, el Romanticismo en particular, marcarían las visualizaciones del mundo en el espacio escénico. Con la llegada del Realismo y del Naturalismo se plantearían la simulación de los escenarios pintados, en

un afán por proporcionar efectos similares a lo que representaban. Esa falta de elementos convincentes y este concepto sería cuestionado por el Simbolismo, que marcaría el estudio del propio discurso que desde la escena surge en cada pieza.

4. Debido a esa evolución, el siglo XX se iniciará con un concepto completamente nuevo cuyo eje fundamental es que el espectáculo tiene la visión escenográfica como esencial para el público. Todos estos elementos, decorado, vestuario, iluminación y sonido, condicionados por las nuevas tecnologías, son claves para que espectador alcance el significado real de la representación sirviéndose del arte visual.
5. Desde la cultura árabe hay una evolución genérica en el concepto visual de sus espectáculos desde el periodo pre-islámico hasta el siglo XX. Tendrá una trayectoria propia en un entorno marcado por su idiosincrasia de origen nómada y su adaptación al Islam. Ejercerá una influencia en Europa de la época andalusí mediante sus importantes estudios, traducciones y divulgación del legado clásico griego y romano, y posteriormente por su dependencia de Occidente en cuanto al teatro formal. Por último el Renacimiento Árabe se producirá en el siglo XIX en Líbano y en Egipto y su proceso inicial de “normalización” con Europa.

CAPÍTULO 3

CONCEPTO DE LA ESCENOGRAFÍA

EN LA CULTURA ÁRABE TRADICIONAL

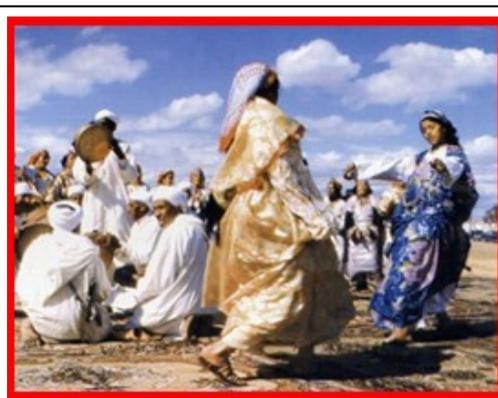
Introducción a una cultura nómada

Para analizar la escenografía árabe hay que definir inicialmente el significado que tiene ese término en el contexto y su historia. Dado que el universo árabe tradicional ha estado compuesto por una serie de pueblos con tradición nómada y con concentraciones de población particulares, el tipo de espectáculos y el teatro en concreto, posee unas características muy especiales, antes de llegar a lo que en el mundo occidental se considera escenario, y por tanto, a lo que denominamos escenografía. Las representaciones poseen así un carácter muy heterogéneo pero se mantiene dentro de estas ideas de movilidad, eventualidad, montaje efímero, audiencias limitadas, público indiscriminado y de paso, etc. Abordemos el tema desde una descripción de la cultura popular o folclore en general, tal y como se entiende en este contexto.

El inglés William Thompson fue el primero en utilizar el término *folclore*, palabra compuesta por dos elementos, el primero de los cuales es Folk, que significa “gente” o “pueblo”, y el segundo es Lore, que significa “saber”.

Este término se refiere al conjunto

de manifestaciones culturales ancestrales, transmitido tradicionalmente por un pueblo de generación en generación entre las cuales, sin duda, se hacen evolucionar métodos y maneras o añaden elementos nuevos, cambiando de acuerdo a los tiempos y adaptando lo que conviene a los nuevos modos de



Una serie de pueblos con tradición nómada y con concentraciones de población particulares.

vida. La cultura popular, sin embargo, no es la creación de personas individuales sino algo propio del grupo, un producto colectivo, de cada comunidad que comparte costumbres y usos, con una misma historia, por medio del cual expresa sus sentimientos, deseos y experiencias, incluyéndolos entre sus artes y conservándolos gracias a su transmisión a las nuevas generaciones.

Literatura y teatro árabe

La literatura escrita árabe es, si la comparamos con las culturas occidentales, relativamente reciente. A la época final del siglo VI pertenecen una serie de narraciones, que surgieron con gran vigor y que culminan en las colecciones llamadas Mu'allaqat y Mufaddaliyad. Está demostrada la enorme tradición oral previa a estas recopilaciones, de donde proviene, por ejemplo, la historia de Simbad.



Un arte popular del folklore árabe.

No existen más que breves fragmentos anteriores y es ya en el siglo VII cuando aparece la gran fuente cultural y literaria: el Corán. A partir de este tratado se desarrollarán todo un mundo de creación de textos.

La importancia del Corán es tal que todos los tiempos previos a su aparición se conocen en la cultura árabe como el Jahiliyyah o período de la ignorancia. Aunque es cierto que el origen de esta denominación es específicamente religioso, incluye indudablemente todo el vacío cultural previo al su surgimiento y por supuesto a la tremenda escasez de una obra literaria escrita. La enorme y famosa tradición oral de esta cultura, que aportó maravillas al mundo como los cuentos de Simbad o el de AntarBinShaddad, parece haber sido transcrita con posterioridad al Corán.

Desde su aparición la influencia del Corán es total para muy distintos y fundamentales aspectos culturales: la lengua que utiliza este libro sagrado se convierte en un modelo lingüístico, prácticamente en lo que será a partir de ahí la propia lengua árabe; sus contenidos normativos serán su doctrina jurídica; sus narraciones, su canon literario; su conjunto de parábolas en guía moral; sus formas en modelo para dirigirse a Dios; sus consejos en instrucciones para una vida ejemplar, etc. Incluso el Corán se ofrece como manual para la propia interpretación de sus textos. Al margen de una guía normativa de una gran concreción y sencillez, es cierto que la redacción de este libro ofrece una gran precisión comunicadora y aporta una indiscutible inteligencia en la selección de metáforas y parábolas.

El Corán, por tanto, se convierte en la gran referencia de cualquier manifestación cultural, incluyendo, por supuesto, la literatura y el teatro. La literatura de ficción es rara quizás por la idea de que más que entretenimiento los textos deben dedicarse a fines morales y educativos.

La literatura árabe no se limita en absoluto a su lado religioso o moral. La poesía, por ejemplo, nos ofrece a lo largo de los siglos muchas piezas no guiadas por la ejemplaridad, dedicadas a loas o a diatribas contra personas concretas, exaltaciones al vino y al amor, a místicas ensoñaciones, etc. Temas cotidianos y domésticos como los problemas con las mujeres, las ambiciones o las envidias, las cuestiones de la casa o el cuidado del jardín son habituales. Hablar del amor cortés y del amor erótico, incluyendo el sexo explícito, no es nada infrecuente. Hay géneros muy variados que incluyen las biografías, los juegos, los libros de viajes (el más famoso quizás el de IbnBattutah), la historia, la sociología, la economía, la filosofía, la astronomía, etc.

Una característica de toda la literatura árabe de la Edad Media es que, como la europea de entonces, era leída en voz alta. En el caso árabe, está claro que incidía en que su estilo y sonoridad fuera agradable al oído, incluyendo expresivas onomatopeyas, lo que invita a declamar y escenificar sus textos.

El libro de *Las Mil y Una Noches* es el universalmente más famoso de la llamada literatura “épica” árabe. Esta colección de cuentos proviene de las

tradiciones orales de todo el mundo oriental, incluyendo especialmente la persa. Muy popular en el mundo árabe, fue olvidada después durante siglos hasta que en el XVII fue publicada en francés basándose en algunos textos recuperados.

Hay un hecho que parte de la cultura árabe medieval que afectará de manera muy directa e importante a la cultura occidental. A partir del Corán la preocupación por la religión llevará a los árabes al estudio de muchos otros temas, como por ejemplo las literaturas antiguas. Es importante el hecho de la creación de la primera



universidad del mundo, la de El Azhar en El Cairo en el año 971. El califa Hisham Ibn Abd-Al-Malik encargó la traducción de múltiples obras al árabe, comenzando por la correspondencia de Aristóteles con Alejandro el Magno o las fábulas de animales del Panchatantra y siguiendo por muchas otras importantes de la antigua Grecia. Estas traducciones circularon por todo el mundo intelectual europeo a lo largo del la Edad Media y por supuesto iban a determinar de manera crucial la llegada del Renacimiento.

La Divina Comedia de Dante Aligheri, por poner un solo ejemplo, está en sus episodios sobre el futuro directamente inspirada en obras sobre escatología islámica como Hadith y Kitab Al-Miraj (El “LiberScaleMachometi”, o “Libro de la escalera de Mahoma”).

La Maqāma, es un género narrativo árabe de carácter humorístico que surge en el siglo X. Combina el verso con la prosa rimada y se caracteriza por la variedad de recursos de estilo.

El teatro, como género, no ha dejado rastros importantes que muestren una presencia destacable en el mundo árabe. Es más que probable que existiera pero no fuera transcrito, seguramente porque no se le considerara un género “legítimo”. De hecho se conoce que dentro de la cultura chiíta ha habido

desde tiempos remotos representaciones públicas de carácter religioso que ofrecían la vida y muerte de Al-Hussein en la batalla de Karbala, acaecida en el 680, y que marca un antes y después en el enfrentamiento con lo Sunnies. Existen obras escritas en el siglo XIII por Shams Al.Din Muhammad Ibn Daniyal en las que hace referencia a fuentes antiguas que le han servido como base para su producción, lo que demuestra que había precedentes.

Dentro de la literatura occidental muchos autores importantes, como George Peele (La Batalla de Alcazar) o William Shakespeare (Otelo y en El Mercader de Venecia), ofrecen obras influidas claramente por “moros” muy probablemente basadas en obras llegadas de Marruecos en el siglo XVI. Se sabe que Shakespeare claramente se inspiró para Romeo y Julieta en la versión en latín de la poesía amorosa árabe “Layla y Majnun”, de la era Umayyad en el siglo VII, que ofrecía esa historia trágica de amor.

La tradición cultural árabe y la representación

El interés de los árabes por estudiar, cultivar, conservar y desarrollar su cultura tradicional o folclórica solo comienza tras la segunda guerra mundial. En esos momentos comienza el estudio del legado popular árabe con iniciativas individuales que incluyen diversos aspectos materiales del folclore aunque, hasta la actualidad, estas investigaciones no se han completado.

En lengua árabe, el término folclore se corresponde con las palabras *turāt* o *mawrūṭša ‘bī* (“herencia, patrimonio o legado popular”), de uso extendido en la Península Arábiga, en las que se incluyen costumbres, tradiciones, cuentos, relatos, narraciones, leyendas, mitos, poesía, música, canto, baile, dibujo, escultura, títeres, decoración y bordado de vestidos, joyas, entre otras artes árabes.

Con este punto de partida, surge la necesidad de realizar el inventario del legado popular para conservar la identidad árabe, como en el caso de los cuentos populares que reflejan hechos del pasado y que mezclan realidad e imaginación en una narración. La cultura popular árabe está repleta de tradiciones que tienen normalmente una transmisión oral, lo que va a

determinar su literatura, su metodología narrativa y su teatro. Hay que destacar la importancia de los primeros que lo recogieron en manuscritos y códices literarios, como en los casos de Al-Ġāhiz, Al-Iṣfahānī, IbnJaldūn y otros, a lo que habría que añadir la transmisión ancestral de generación a generación de estas historias, mitos, costumbres y tradiciones de origen árabe, que incluyen vidas de héroes, epopeyas históricas, anécdotas o hechos asombrosos, tan importantes para el acervo mundial como *Las mil y una noches*, las historias de Calila y Dimna, la vida de ‘Antara b. Šaddād, la del rey Sayf b. ḡYazan o la de AbūZayd al-Hilālī.

Algunos estudiosos del teatro árabe, limitándose a un punto de vista del teatro clásico occidental, consideran que sus orígenes aparecen en las campañas napoleónicas en Egipto mientras otros parten de que los árabes ya conocían las artes escénicas incluso mucho antes del surgimiento del Islam en la forma de un típico género popular encarnado en la tradicional declamación poética, el canto, el baile o la interpretación de historias bajo diversas formas.

Otra cuestión es la razón o razones por las que no surge un teatro árabe al uso clásico occidental como el griego o el romano, pesar de la existencia de un conocimiento cultural de estas culturas e incluso el hecho de que numerosas obras griegas, incluyendo las teatrales fueron dadas a conocer en todo Occidente a través de las traducciones árabes de Al-Andalus.



La cultura popular y el folclore árabe en Al Andalus.

Quizás la explicación sería la tradición nómada y la inexistencia de poblaciones sedentarias que caracterizaban el planteamiento de los espectáculos pre-islámicos de estos pueblos. (Şaqar, A., 1998, p. 13-15).

También es posible que sea a causa del distinto carácter de la cultura griega y latina, poco compatible con la naturaleza del pensamiento árabe.

De todas formas sí existen precedentes que indican la existencia de rudimentos de ritos y escenificaciones litúrgicas similares a los planteamientos de las griegas, como las circunvoluciones en torno a la Ka'ba realizadas alrededor de La Meca, acompañadas de oraciones que tienen un formato de escenificaciones y acciones ceremoniales provenientes del culto preislámico, que, sin duda, tienen un carácter dramático, pues se trata de ceremonias que incluyen una vestimenta y unas fórmulas enormemente visuales. A esto hay que añadir los certámenes poéticos que tenían lugar en veladas o mercados, muestra del arte de la oratoria, la retórica y el discurso por la que han destacado las naciones árabes. Además, a partir del siglo IV de la Hégira (X d. de C.), existe entre los musulmanes de Persia y los árabes chiíes el llamado *masrah al-ta'ziya* (“teatro del duelo”), que tiene lugar en los días de la Ashura (10 del mes de muḥarram) y en el que se realiza una representación que constituye un fenómeno expresivo origen de una etapa más cercana a la conciencia dramática, dado que se acostumbra a interpretar varias escenas de la historia de la muerte del imán Ḥussayn, hijo de ‘Alī, hijo este a su vez de Fátima, la hija del profeta Mahoma, en su camino de Medina hacia Kerbala. Son escenas de muerte en las que se representan de forma teatral la matanza de hombres así como el cautiverio de mujeres y niños que tuvo lugar durante este acontecimiento, fundamental para la historia religiosa del mundo árabe que llevo a la división entre Chiíes y Sunnies. “Puede afirmarse que conocían algunas ceremonias rituales religiosas, aunque no evolucionaron ni se desarrollaron como las festividades en honor del dios Dionisos, que cristalizaron en la tragedia y la comedia griegas. Esto no sucedió en el caso de los árabes ni antes ni después del surgimiento del islam, ya que la fe musulmana censura la representación y el conflicto dramático entre la humanidad y la divinidad, que sí existía en la religión griega. Sin embargo, esta censura no tardó en convertirse en apoyo en la época del califato islámico, de acuerdo con las tendencias políticas y religiosas del momento”. (Şaqar, A., 1998, p. 18).

De hecho, en las cortes árabes de califas, reyes y príncipes, se conocieron estos fenómenos populares de las artes escénicas, tanto en forma de poesía

como representando a personajes destacados por medio de un actor que narraba sus hechos y sus palabras, lo que posteriormente dio lugar a un gran número de formas teatrales populares en todos los confines de la nación árabe, que podían depender más de la recitación de historias que de la interpretación o al contrario, como los narradores, los contadores de cuentos, los poetas de rabel, el teatro bufonesco, los acróbatas, el teatro en círculo, las veladas nocturnas o zambras, el teatro de alfombra, las sombras chinescas y las marionetas de tipo *aragöz* y *karagöz*.

Está confirmado que las primeras manifestaciones del teatro árabe tuvieron su origen en ceremonias religiosas y tradiciones populares conocidas desde antiguo y no se remontan, como se ha afirmado, a los siglos XVIII o XIX. Estos orígenes del teatro contribuyeron a que la mentalidad árabe aceptara el teatro europeo posteriormente con facilidad e interés, ya que el público estaba acostumbrado a las actuaciones de los narradores que interpretaban con sus movimientos, para transmitir un concepto cargado de significado a la audiencia.

Se debe añadir sobre la idea de comedia, que el propio profeta Mahoma, era partidario de la risa y el sentido del humor. Dijo “Mantén el corazón ligero, porque cuando el corazón se ensombrece el alma se ciega”. La risa es resultado de un acto de pura comunicación. Pocas manifestaciones humanas son más sociales que el humor. Y este se encuentra su poder en expresiones personales dirigidas a los demás, al colectivo

El espectáculo del narrador árabe. Lo visual en lo oral

La importancia de la oralidad en la escena árabe marca claramente su forma visual en este tipo de manifestaciones clásicas. Actuación escénica y discurso visual, son dos conceptos que cualquier protagonista de un espectáculo conoce y relaciona dentro de una representación no solo en el mundo árabe sino en el teatral de cualquier época y parte del mundo. Parece contradictorio que algo que se define como oral, donde la palabra predomina, no solo ofrezca un lado visual, sino que este se convierta en imprescindible

para que una narración se transmita y consiga que su función se concrete y salga adelante. Si el narrador se vale del poder de la palabra para seducir a la audiencia, eso no quiere decir que su medio sea simplemente la mera transmisión sonora de un contenido o de un argumento literaria sino que implica otra también visualmente dramática. Supone siempre una representación, una sabiduría teatral. Las figuras de la narración árabe adoptan diferentes recursos visuales, adoptando las personalidades de quienes imitan, sus movimientos, maneras y gestos, incluso cuando simplemente es el narrador en abstracto, por medio de una especial modulación de la voz, la complicitad de un guiño, la expresividad de una frase, la sobreactuación o la impostación, el ritmo y movilidad que acompañan la dicción, la gestualidad de su rostro, etc. en fin recursos escénicos que crean una “visión” propia de cualquier espectáculo.

El arte de la oralidad es tan ancestral que está presente prácticamente en todas las civilizaciones. Lo encontramos en las diferentes culturas del universo, con sus propias características adaptadas al tiempo y lugar. En realidad, siendo totalmente distinto en cada lugar y momento, porque en cada uno posee códigos totalmente particulares, posee muchos puntos en común. La oralidad ofrece figuras diferentes y medios distintos, pero es un mismo gran género que se vale de distintos tipos de escenificaciones y recursos de exteriorización y que coexiste a lo largo de la historia con el teatro y los diferentes estilos dramáticos de las culturas oficiales.

La representación que supone un espectáculo oral al estilo árabe nada tiene que ver con una exposición meramente leída o mínimamente actuada, como podría ser en Occidente un teatro leído o la realización de “italianas”, sino la creación de algo muy dramático, lo que



el teatro tiene de efímero y vivido, instantáneo. La improvisación es clave en esta metodología dramática, con la audiencia hipnotizada ante la complicitad

ofrecida por el narrador. Arte dramático al ser arte visual, que incluye mimo, expresión corporal, acción dramática que marca el ritmo de cada espectáculo. Es decir, escenografía en un estadio primario, ingenuo, con pocos elementos, a veces con un solo actor, con un monólogo intenso, un poeta que acompaña sus palabras con su catálogo de gestos cómplices.

El estudio y conocimiento de la audiencia a ganar para el espectáculo, lleva a una precisa escenificación, alejada del concepto de lectura y concretada en la acción dramática. La historia narrada adopta la forma de teatro. El cuerpo y sus movimientos, la voz y sus recursos, sus ritmos, sus pausas, sus subidas y bajadas de tono, al servicio de la historia que se cuenta suponen un arte totalmente teatral, con la misión de ser único y vivido, del momento.

Sean monólogos o diálogos, uno o varios actores que crean la acción con la audiencia, es la respuesta a lo que se propone, lo que marca la actuación. Puede ser cuentos o historias, si hay canciones o bailes, si es prosa o poesía, el ritmo es esencial porque eso es lo que va a definir y concretar la acción dramática, se llame oficialmente escenografía o no.

El resultado del conjunto de la narración conformará el espectáculo, es decir la percepción de los espectadores, de la audiencia de esa representación por escasos medios materiales o de atrezzo que ofrezca.

La creación en este tipo de representaciones es siempre propia del orador, ya que de él depende el funcionamiento del evento. Haya o no recogido el tema o las maneras de otros, provengan de tiempo atrás o sean actuales los gestos o los trucos, el resultado será siempre producto de su propia elaboración, de su arte.

Si la narración de una historia posee una dramatización y exposición visual buena y provoca la aceptación en un lugar, se repetirá, aunque nunca exactamente igual sino con las variaciones adecuadas en el siguiente.

Formas tradicionales de narración y representación

Dentro del legado artístico popular surgen de forma clara múltiples manifestaciones dramáticas árabes diferentes, de una literatura o poesía formal o provenientes del ingenio popular, distintas en cada país, aunque en su mayoría comparten una enorme homogeneidad, unas mismas características y peculiaridades, dado que se trata de artes populares representativas que, en su diversidad, describen la realidad árabe y con varios contenidos y finalidades, desde el simple entretenimiento a la predicación moral o la educación. Por tanto, su estudio y utilidad adquieren una gran importancia como manifestación artística popular de origen árabe, dado que suponen una guía para descubrir la identidad específica del teatro árabe contemporáneo.

Muchas de las artes teatrales que vamos a referir se hallan en distintos países árabes, de oriente a occidente. Quizás se diferencien por sus formas y denominaciones, pero que se asemejan en sus contenidos, ya que se basan en la narración de cuentos, historias, leyendas, mitos y anécdotas con métodos dramáticos contruidos sobre la personificación de movimientos y voces gracias a la improvisación del diálogo, los gestos, las insinuaciones, el canto y la recitación poética, ya sea en un tono serio o humorístico, con la finalidad de divertir, entretener, ofrecer una enseñanza moral o educativa, además de hacer una crítica de la realidad social o política empleando sus habilidades artísticas. La escenografía depende del lugar en que se lleve a cabo la función, que puede ser la calle, un café, una plaza, un palacio o una vivienda, con algunas excepciones, ya que cuenta con un decorado, un vestuario, un maquillaje y una iluminación natural que contribuyen a hacer llegar la información directamente al público.

A continuación se van a enumerar una serie de figuras propias del acervo cultural árabe, de gran interés porque pertenecen a una rica tradición y han estado o siguen incluso vigentes a lo largo de los siglos, junto a otros países del mundo. En un entorno eminentemente nómada, en un paisaje de bellas ciudades entre desiertos estas manifestaciones teatrales ofrecen una serie de particularidades al margen de los conceptos al uso que se dan en Occidente.

Hoy mismo encontramos figuras de este tipo en las plazas, mercados y cafés de muchas poblaciones del universo árabe. En sus lugares más conocidos, como la plaza de Yamaa el-Fna de Marrakesch, Marruecos, se siguen viendo con normalidad acróbatas, malabaristas, magos, charlatanes, narradores de historias, futurólogos, cuenta cuentos, hechiceros, cómicos, etc.

FIGURAS DEL ACERVO CULTURAL ÁRABE

Al Rawi o Narradores

El personaje del narrador es de sobra conocido en el teatro mundial y también en el árabe y también en los inicios de la literatura árabe. “Podemos hallarlo en la literatura abbasí, como en algunos tipos de narraciones o historias populares árabes cuyos contenidos no se diferencian demasiado de

las alegorías modernas, con un interlocutor y un diálogo en el que se representa e imita en algunas partes a distintos tipos de personajes” (Şaqar, A., 1998, p. 21). Es decir, el narrador representa muchos papeles o roles en su actuación, ya que no solo narra, sino que también recita relatos históricos o reales, mitos y



Al Rawi o EL narrador en el mundo Árabe.

leyendas o historias de *Las mil y una noches*, así como cuentos heroicos o epopeyas fantásticas de la historia árabe cargadas de máximas filosóficas o sociales, especialmente durante la recitación de poesía en la mayoría de las festividades religiosas y seculares, ya sea en calles, cafés o plazas públicas, con el objetivo de agradar al público.

Esta figura del narrador sufre una evolución con el tiempo, al dejar de recitar personalmente sus historias oralmente y plasmarlas en un escrito de formato teatral, que será interpretado por otros, que representarán sus alegorías. En cualquier caso, sea él u otros, los aspectos de la representación son los característicos movimientos, gestos, baile, la actuación imitando a los

personajes y la improvisación. El número de métodos empleados por los narradores para hacer llegar la historia al público es considerable, incluyendo la poesía, los refranes, las anécdotas o chistes, el baile, el canto, los instrumentos musicales orientales, etc., y la acción de la narración se intensifica con la complicidad que se crea con el público. A menudo, el narrador aparece como un hombre sabio que relata sus historias pausadamente para atraer la atención de los espectadores y conseguir que le presten atención, moviéndose en todas las direcciones para captar al público, hacia delante, atrás, izquierda o derecha. Su memoria es importante porque debe recordar la historia tal y como la oyó (o tal y como se la transmitieron sus antepasados) o para modificarla y adaptarla al entorno y audiencia concreta, cambiándola en sus contenidos y formas según su propio arte oral. Así, los narradores son los clásicos transmisores de relatos de generación en generación. Hoy en día se puede ver esta forma característica de representación teatral en las zonas rurales egipcias o del Magreb, tanto en el interior de cafés como en mercados o plazas públicas, acompañados de música y canciones.

Al Kassas o cuentacuentos

La existencia de *Al Kassas*, *cuentacuentos*, se remonta a las veladas nocturnas, o *zambras*, entre los árabes preislámicos. Tiene un papel muy importante en la historia árabe y musulmana. Se trata de un medio de transmisión de noticias e historias de los pueblos.

Al Kassas, *cuentacuentos*, aporta uno de los medios de transmisión originales de la tradición árabe antigua y se



Al Kassas o cuentacuentos Árabe en un lugar abierto.

caracteriza por su conocimiento de los libros revelados y del legado de las tribus del desierto. Después de la llegada del Islam, cambiaron las historias

populares para utilizarlas en la instrucción de la gente sobre la religión y sus valores morales.

Podemos definir *Al Kasssa* o cuentacuentos, como una persona “que narra historias de la antigüedad y relatos de los antepasados (...), que son las primeras formas narrativas que adopta la cuentística al explicar algo audible que fascine a la gente y conquiste sus corazones, donde encarnan a sus personajes e interpretan el argumento. Esta finalidad artística inmediata satisface a la audiencia aportándole dramatismo además del placer lírico que halla en el poeta” (Şaqar, A., 1998, p. 23).

Al Kassas, cuentacuentos, se mueve, a menudo, en los palacios de príncipes y califas, así como en lugares de congregaciones públicas, como mezquitas, cafés y plazas públicas.

Al margen de que se base en temas ancestrales, el cuentacuentos practica la creación de las historias y las interpreta, características que demuestran su habilidad y su profesionalidad para atraer el mayor número de espectadores, y conseguir que la historia sea acogida favorablemente por la sensibilidad del público, desde el punto de vista del desarrollo y el realismo, mezclando la fantasía de las leyendas y los mitos con la realidad.

Poetas de rabel

El uso del instrumento clásico rabel (en árabe *rabāb*, especie de violín de tres cuerdas) se extendió principalmente en los entornos de los pastores del desierto tanto entre los nómadas como entre los semisedentarios. Entre las múltiples formas de artes



El público rodea el poeta de rabel.

interpretativas de los árabes, se incorpora el caso de los poetas que utilizan

este instrumento tradicional. El poeta, de un reconocido aspecto elegante y aseado, siempre mostrando una especial dignidad entre los distintos géneros de los que hablamos, ocupaba el lugar principal de las reuniones en las que recitaba sus elaboradas historias. La poesía, se debe remarcar, es un género clásico árabe desde tiempos inmemoriales. El poeta era en ese entorno desértico, el centro de interés y de las miradas de los beduinos y, cuando callaba, le pedían que recitase más poesías, con lo que se diversificaba la temática, y se pasaba de glosar aventuras y hazañas militares, a tratar asuntos amorosos, elegías y leyendas pastoriles. Podemos definir al poeta de rabel como una persona “que canta, entona la voz y admite interpretar cualquier papel (...), características que le permiten atraer la atención de los oyentes. Sabemos que se especializaban en la recitación de vidas de personajes populares, de entre las cuales destacan la de ‘Antara, llamada *Al-Anātira*, la de Hilāl, conocida como *Al-Hilāliyya* y la de ZāhirBaybars, conocida como *Al-Zāhiriyya*” (Şaqar, A., 1998, p. 28).

El oficio del poeta de rabel puede resumirse en dos aspectos. El primero es la composición de poesía original que se interpretaba y cantaba con el acompañamiento del rabel; el segundo es la prosa entonada, es decir, con un ritmo poético o recitativo, en el caso de que sea necesario en ciertos pasajes emotivos, introductorios o conclusivos de la historia o la narración, debido a la que algunos fragmentos requieren canto acompañado de un instrumento musical. Así pues, la institución de los poetas de rabel podía encontrarse en numerosos lugares, y no solo entre los beduinos del desierto, de donde se suponía que eran originarios, sino también en las ciudades, en cafés populares, salones públicos, domicilios o reuniones privadas de emires, califas y sultanes. Y la ocasión de disfrutar de ellos eran todas las celebraciones y fiestas, donde se les situaba en algún lugar elevado. En ese puesto se sentaban con su rabel entre los brazos. Alrededor de ellos se congregaba la gente, de forma que todos pudieran oírle y verle con claridad, mientras narraba e interpretaba a los personajes y los hechos que recitaba ante el público normalmente de memoria, porque no solía ser un arte de improvisación.

Al hakawati o narradores de historias

La existencia de *Al hakawati* -el narrador- en el mundo árabe ha sido continua desde antes de la aparición del islam hasta nuestros días, aunque tienen nombres distintos en varios países, como Siria, Egipto, Irak y el Magreb. Se considera un arte interpretativa árabe basada en la palabra, la representación,



la voz y los movimientos del cuerpo. “*Al hakawati* es un personaje con múltiples aptitudes artísticas que relata historias tradicionales, personificándolas a su manera, basándose en las expresiones de su rostro y en los movimientos de sus manos y de todo su cuerpo, modulando su voz para tratar de atraer la atención de los espectadores y lograr que disfruten y se diviertan. Puede afirmarse que *Al hakawati*, además de entretener a los oyentes, es un transmisor de conocimientos y de manifestaciones sociales, lo que convierte su función en una labor social, cultural y de entretenimiento que caracteriza el teatro en su sentido más amplio” (Şaqar, A., 1998, p. 28).

Al hakawati es un artista que ejerce la creación y la interpretación con vestuarios populares y la iluminación natural del lugar en el que se encuentra. Su capacidad de representar al recitar las historias y anécdotas, la basa en la imitación divertida de voces o acciones humanas o animales, y hace reír al público por medio de los gestos y movimientos que emplea. De este modo, *al hakawati* se caracteriza por promover y llamar al público, convocarle y formar un grupo al que invita a esa celebración conjunta. Su convocatoria al llegar a un lugar nuevo suele ser estentórea, mientras que en ciudades o plazas donde ya es conocido por su arte no suele necesitar sino anunciar su presencia para reunir a su auditorio. Por medio de él se produce el nexo de unión entre la historia y el público, por sus habilidades, imaginación y recursos expresivos por medio de los gestos y la voz. Suele elegir lugares elevados, ya sea en plazas públicas, cafés o reuniones privadas, para

favorecer que se le pueda ver y oír con claridad. Este personaje escoge días festivos y celebraciones para hacer su representación, de modo que el público pueda acudir en mayor número y provocar una intensidad mayor en ese ambiente especial.

Samāyâ y muqanni'a, o teatro de máscaras

El *samāyâ* es una especie de teatro bufonesco o grotesco que se remonta a los inicios del estado omeya. Su origen formal nos lleva a escenificaciones donde una especie de muñeco en forma de caballo es montado por hombres y mujeres con ropas de jinetes.

Parece que una de sus características era que un relato imaginario generaba una historia tras otra sobre los jinetes en escena. Por tanto, el teatro grotesco se considera un precursor de nuestro concepto



Teatro del Samāyâ o teatro de máscaras.

actual de burlesco, al consistir en la alegoría y la imitación. No hay textos que aseguren que fuera un género independiente ni contengan una referencia directa, pero en época abbasí, según la descripción de Al-ÿāhiz, se consideraba una imitación de los gestos y el acento de los habitantes de Yemen. Puede afirmarse que, con el paso del tiempo, este juego adquirió la característica de un género aparte, que se oficiaba en bodas y celebraciones.

Por medio de estos jinetes “se relataba una historia de un modo más evolucionado, convirtiéndose en un arte independiente basado en la alegoría”(Naÿm. www.aljaredah.com). Además, la denominación árabe del teatro bufonesco o grotesco (*samāyâ*) procede de la raíz *s-m-ÿ*, que indica burla o mofa, ya que este tipo de arte se conocía por este nombre debido a que los actores especializados en él se caracterizaban por sus actos burlescos, sus peleas y sus actitudes cómicas, imitando de manera enormemente exagerada, las voces y los movimientos. Es pues un género totalmente caricaturesco y basado en la improvisación.

Se podría decir que el teatro bufonesco es una manifestación cercana a lo que hoy en día se conoce como *Commedia dell'Arte*, es decir, las clásicas piezas improvisadas al estilo italiano. Este tipo de espectáculo convivió con los reinados de los califas abbasíes Al-Mu'taḍid y Al-Mutawakkil, entusiastas seguidores de ellos hasta el punto de mandar construir un palco especialmente diseñado para presenciar estas representaciones, que se hicieron famosas por su humor, sus alegorías, sus historias disparatadas y sus anécdotas divertidas, además de invitar a sus autores a la mayoría de las fiestas privadas y públicas. Con el paso del tiempo, se cuidó especialmente la selección del vestuario de la representación y, en los escritos de esta época y otras posteriores, se habla también del maquillaje y el decorado. Estos escritos indican que durante el gobierno del califa Al-Rašīd fue el primer gobierno donde se organizaron estas obras alegóricas de la mano de Ibn Abī Maryam al-Madanī, que eran conocidas bajo diversas denominaciones, como *samā'ya*, *muḍaḥḥak* ("comedia") y *makāḥī* ("obras de mimo"). Este teatro bufonesco es semejante al que hoy en día se hace, en que los intérpretes imitan a alguien con la intención de parodiarlo y divertir a la audiencia, llevando máscaras y otros complementos, acompañándose de baile y movimientos cómicos. Normalmente se representa durante la festividad de Nayrūz (el primer día del año solar persa). Todo depende del talento gesticulador del intérprete, y su poder de imitación, sobre todo si sus puyas se dirigen contra los enemigos de quien promueve la representación, bien sea cliente circunstancial o mecenas. "Las divertidas historias suelen incluir, aparte del aspecto mímico diálogos entre los personajes, con imitaciones exageradas e improvisadas, que se representaban ante la corte de los califas entre otros"(Na'īm. www.aljaredah.com).

Estas representaciones no cambiaron desde la época de los califas abbasíes y fatimíes ni la de los Mamelucos, aunque la denominación de *samā'ya* se transformó en *muqanni'a* ("mascarada"), debido a las máscaras (*qinā'* en árabe) que llevaban los actores.

Al muhabithin, cómicos y los acróbatas

Las compañías ambulantes de cómico y acróbatas surgen en Egipto. No están, según su nombre indica, dedicados estrictamente a la acrobacia o a los juegos malabares sino que realmente realizan escenificaciones e interpretan papeles en los que imitan a determinados personajes y situaciones más o menos conocidas por el público. Si en principio el teatro de acróbatas tuvo un carácter eminentemente árabe, con el contacto con determinados géneros del teatro occidental, concretamente el vodevil, tomaron aspectos de él y los incorporaron, aunque siempre manteniendo un estilo muy propio y característico del entorno árabe. Habitualmente las obras empiezan con un concierto musical con cinco instrumentistas con clarinetes y tambores, en una obertura que anuncia el comienzo de la función. Su característica, junto a la mímica y los efectos cómicos propios de una representación que pretende la diversión, es una exhibición de agilidad física con un ritmo frenético e inesperado en sus movimientos y danzas. Es un tipo de representación siempre actuada por hombres, sin excepciones. La improvisación es también otra de sus características por lo que artísticamente se les puede relacionar con la Commediadell'Arte. Realizaban sus funciones normalmente en locales cerrados o en patios de mansiones privadas, ya que solían ser contratados para celebraciones y fiestas clásicas, como bodas o presentaciones en sociedad (ceremoniales de adolescencia y circuncisiones). Los acróbatas se solían colocar en un lugar central mientras el público se situaba en torno a ellos, formando un círculo. "A veces las representaciones se celebran en lugares públicos."(Şaqar, 1998, p. 36).

No existe guión alguno previo y todo se basa en la facilidad y libertad de movimientos de los actores, representando a personajes estereotipados y caricaturescos. Este tipo de arte tiene una gran popularidad entre sus espectadores habituales, pues representa un tipo de drama puramente local, en origen sin influencias de Europa ni de otros lugares. Se suele considerar el núcleo principal del surgimiento del teatro árabe moderno y, concretamente, de la comedia popular.

El clásico género de la maqāma.

Maqāma significa “asamblea” o “reunión”. El arte de la *maqāma* es un género literario muy antiguo que proviene de la Península Arábiga. Se remonta su origen al siglo IV de la Hégira (X d. de C.), cuando adquirieron fama entre los árabes que demostraban en ellas su capacidad para la poesía y la narración de historias. Uno de los jefes de la tribu comenzaba a narrar una historia ante los presentes, con un lenguaje similar a la recitación o la predicación. La *maqāma* suele incluir versículos coránicos, hechos del profeta, refranes y máximas. Se solía tratar de algún cuento con un trasfondo moral o filosófico, normalmente basado en algo irreal o fantástico, sin tocar aparentemente ninguna cotidianeidad aunque con el transcurso del tiempo se incorporan a veces temas de actualidad, a veces utilizando un tono serio y a veces con uno cómico. La *maqāma* “tiene un narrador, un protagonista y personajes secundarios en su mayoría imaginarios, fantásticos e irreales. Su extensión puede variar y a veces no pasan de una corta noticia o un resumen mientras que otras veces son un cuento o una narración breve. También tratan diferentes temas de actualidad, como la corrupción política, judicial, de los funcionarios o de otros personajes de la sociedad, mientras que en ocasiones aluden a sermones o normativas y reglas, refranes y sentencias.” (Hādī Murādī, www.sid.ir. p. 124).

Por tanto, el género de la *maqāma* se considera un arte interpretativo en directo que adquirió fama en las asambleas de los árabes en general y de los califas, sultanes y visires en particular. El intérprete individual permanece colocado en medio de los presentes o en un lugar especial ante el público, donde recita historias y anécdotas, ayudándose de recursos dramáticos como la expresión corporal o la mímica, con una historia en cuyo argumento es conducido por una sola persona, al estilo de lo que hoy denominamos monólogo. No existe ningún tipo de escenografía, ni vestuario, ni iluminación o decorado. “Esta estructura artística se caracteriza por alejarse de otros géneros de prosa y depender totalmente de la interpretación del individuo que representa la *maqāma* ante el público, lo que se asemeja hoy en día como monólogo”(Şaqar, 1998, p. 44-45).

Las sāmīr o veladas nocturnas

La palabra árabe *sāmīr* deriva de *samar*, que significa “fiesta a la luz de la luna”. En español de ella proviene la palabra “zambra”. El género de la velada nocturna se representa, como su nombre indica, después de ponerse el sol. Se hizo famosa en las zonas rurales del Egipto antiguo y algunos investigadores afirman que sus orígenes se remontan a la civilización asiria de Samarra, en la Mesopotamia



Una forma de las sāmīr en Egipto.

contemporánea del Egipto faraónico. La velada nocturna es un arte popular que se basa en la interpretación dialogada, caracterizada por numerosos rasgos que han influido en gran medida sobre la evolución del teatro árabe posterior. “Se compone de un grupo musical y de baile y de una serie de actores que improvisan, con un vestuario adaptado a su tema y el rostro cubierto de harina o yeso. Después de la música y el baile, los actores comienzan su función. Como suele suceder en las obras improvisadas, hay un breve guión previo del argumento, aunque los actores se toman una libertad completa para los diálogos y las imitaciones, contando siempre con la colaboración del público”(Ra`ūf Faraȳ, 1976, p. 59).

Tratan temas específicos de la vida cotidiana, tanto social como política, y su principal interés es dirigir una crítica mordaz contra los defectos más extendidos de la sociedad en forma teatral, cómica y satírica, con numerosos actos en los que se ofrecen dichos. “Antes del inicio de cada acto, los actores se ponen de acuerdo rápidamente y en voz baja sobre el argumento general o lo modifican dejando amplio margen a la improvisación.”(Al-Bayyātī, 1989, p. 94).

El teatro en círculo

Este género teatral es muy conocido en el Magreb y, especialmente, en Marruecos. Su denominación proviene de la disposición circular del público en torno a los intérpretes.

Normalmente, hay dos actores en el centro del círculo que narran consecutivamente historias de héroes o cuentos tradicionales a la vez que los interpretan. Este género es de características muy similares al teatro occidental en el



sentido de que sirve para tratar críticamente muchos temas sociales y se distingue por su interpretación claramente artística, basada en el diálogo y la música, como en otros géneros. Al grupo de actores se suman los músicos y los acróbatas.

Escenográficamente se puede destacar en este género la estrecha cercanía del público en torno a la actuación del grupo en el espacio circular abierto. Aquí es donde normalmente dos actores centrales conducen el desarrollo del espectáculo, alternando sus textos, mientras músicos y acróbatas animan la función con canciones y danzas. Es normal que algún espectador pueda participar o colaborar a alguna escena. El vestuario varía adecuándose a cada tema pero todos los personajes, incluidos los femeninos, son interpretados por hombres. “El espacio circular exige a los intérpretes que su mímica y expresión sea vista por todo el público, lo que les lleva a girarse continuamente para no dar la espalda y poder ser apreciados en sus gestos fundamentales por todos los circundantes. Es muy importante el atrezzo” (Burašīd, 1989, p. 101-102).

El teatro de alfombra

El teatro de alfombra es un género teatral popular antiguo que surgió y se extendió a comienzos del siglo XVIII fundamentalmente en Marruecos. Es un

montaje artístico sencillo de contenido que representa una crítica social. Está compuesto por una compañía teatral similar a los circos ambulantes que ofrecen sus funciones en plazas y mercados de ciudades y aldeas. Un ejemplo de su forma de la representación es el siguiente: una persona de la compañía convoca y reúne



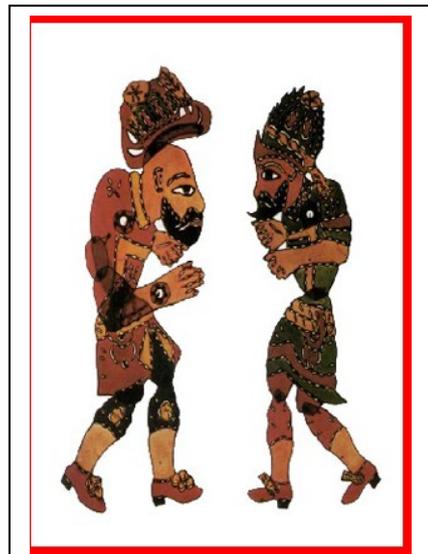
El teatro de alfombra en Marruecos.

al público formando un círculo y acomete la actuación principal sobre una alfombra que hace las veces de escenario. Es decir, la alfombra es el lugar en el que se desarrolla la acción teatral. Junto a él, hay preparada una caja de madera que contiene todo el vestuario y los accesorios necesarios para la representación. La actuación se caracteriza por el uso de distintas máscaras para interpretar personajes estereotipados y presentar diversos temas que versan sobre los problemas y las quejas de la gente. Es decir, se coloca una máscara, que siempre representa un estereotipo, para decir lo que quiera delante de cualquiera que esté presente, aunque sea el propio rey o el sultán, ya que sus movimientos y gestos son semejantes a los de los payasos del circo, lo que contribuyen a hacer llegar su crítica sin temor a molestar.

Los reyes y sultanes reaccionaban ante este género teatral escuchando las críticas y viendo las preocupaciones reales del pueblo, ya que realizaban una misión similar a la de los bufones medievales europeos. Los nobles incluso “protegían a los actores del teatro de alfombra, les abrían las puertas de sus palacios y escuchaban sus comedias. Los propios reyes, a veces, participaban en la función según el contenido artístico, social y crítico que tuviera (...) para representar las quejas. Era un teatro crítico además de un entretenimiento, con personajes fijos como la alfombra, un héroe que representa la valentía y la aventura, el Yāhū, El tópico de un prestamista judío que simboliza la hipocresía, la avaricia y la inteligencia, o Ḥadīdān, Un protagonista que se caracteriza por la pureza del alma y bondad mientras el antagonista, Al-Ġawl, destila maldad”(Şaqar, 1998, p. 52).

Teatro de Sombras o Sombras Chinescas

El teatro de títeres plantea muchas variantes y es prácticamente universal. No hay un acuerdo sobre el origen concreto de este recurso teatral, aunque parece provenir de Asia. El nombre de Sombras Chinescas indica una procedencia del país de la Seda y de hecho esta cultura ha sido una referencia para todo el continente asiático, no se puede asegurar una pertenencia al enorme acervo del gigante asiático. Hay muchos datos sobre su presencia en Tailandia y el Sudeste asiático así como una fundada afirmación en que procede de la India basándose en los textos sánscritos del *Theragatha* (“Versos de los monjes”). No sería extraño, en cualquier caso su origen chino y su posterior extensión por otros países, como tantas otras iniciativas. “El primero que escribió sobre las sombras chinescas fue Abū I-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad al-Šābaštī (m. 388 H./998 d. de C.), quien dijo, citando a Da‘bal (un poeta), que alguien se burló de su fe y le respondió: ‘Por Dios, que si así fuera, sacaría a tu madre en sombras, con una rosa al lado, pues hablo de las sombras chinescas’. Esta expresión, una de las menciones más antiguas a este género teatral, es de Ibn Dānyāl, quien también cita su conocido libro *Ṭayf al-Jayyāl*, que extendió e influyó sobre este arte en todos los rincones de los países árabes y al cual aluden varios historiadores, como Ibn Šākir, Al-Ġazūlī, Al-Maqrīzī e Ibn Ilyās” (Al-Bayyātī, 2007, p. 327).



Figuras del teatro de sombras.

El auge de este género en los países árabes se produjo concretamente en la época mameluca de Egipto, entre los siglos XIII y XV. Sin embargo, Sulaymān Qaṭāya afirma que este género teatral apareció a finales del siglo IX y comienzos del X en Siria bajo la dinastía ḥamdānī, que vivió un florecimiento de las artes en las ciudades de Aleppo y Mosul, motivo por el cual este tipo de representación se conoció por diversos nombres, como por

ejemplo *jayyāl al-zall* (“fantasmas de sombras”), *ṭayf al-zall* (“espectros de sombras”) y *jayyāl al-sitār* (“fantasmas de las cortinas”).

Las sombras chinescas son un género de teatro sobre la base de la proyección de sombras de figuras planas realizadas en cuero tratado hasta volverlo semi-transparente. “Un telón blanco, de unos dos metros de ancho, sobre el que se reflejan, por su parte posterior, las sombras de marionetas planas y coloreadas con tintes vegetales construidas artesanalmente con cartón, tela o piel y suelen tener unos 25/35 cms, gracias a una lámpara que se coloca detrás de ellas, que a continuación se mueven por medio de palos y acompañadas por voces y sonidos. A veces, el titiritero imita las voces y mueve los personajes modulando el tono de su propia voz, mientras que en otras ocasiones mantiene un diálogo con otro de los individuos que participa en la función” (Şaqar, 1998, p. 55).

Los personajes solían ser estereotipos y caricaturas, de acuerdo con una simplificación típica de los espectáculos que tienen unos segmentos amplios de público, desde el infantil hasta el adulto, desde el viandante casual hasta el interesado que ha ido a disfrutar con una técnica teatral..

Este teatro va unido al nombre de Ibn Dānyāl, ya que fue el que mejor comprendió y escribió sobre él, considerándolo un género cómico y un medio de expresión popular muy extendido por el entretenimiento que ofrecía, la crítica mordaz y la sátira de la vida social, además de una expresión de los sufrimientos del pueblo bajo las condiciones de vida del momento, tanto por los hábitos de personajes concretos como por el comportamiento social inadecuado o contrario a leyes por parte de gobernantes,



Escenografía para teatro de sombras.

reyes y sultanes y el descontento de la gente frente a una dominación extranjera. Así pues, se extendió por todos los países árabes y se profesionalizó, combinando poesía en árabe *fuṣṣḥà* con expresiones

dialectales populares provocando la ironía, con el uso de gritos, golpes o insinuaciones sexuales inspiradas en la vida de la gente en mercados, caminos, plazas, barrios y callejones. A esto también contribuyó la diversidad de los lugares de representación, pues a veces tenían lugar en jaimas, en el interior de patios cerrados o edificios de madera, en galerías de cafés o “en el interior de viviendas privadas durante la celebración de bodas, ocasiones en las que se fijaba un trozo de tela sobre el que se proyectaba la luz desde atrás. En cuanto a las formas, estas se fabricaban con cuero coloreado semitransparente y tenían unas dimensiones de entre treinta y setenta centímetros de alto. Las más famosas se inspiraban en modelos históricos” (Şaqar, 1998, p. 56). Los asientos del público se situaban, a veces, sobre unas plataformas o en bancos y sillas de madera, o sobre el suelo, según las características del lugar de la representación, dado que el público pertenecía mayoritariamente a las clases populares.

Escenográficamente las sombras chinescas dejan poco margen para decoraciones pero precisamente su sencillez obliga a una enorme imaginación para mediante sombras dar idea de la ambientación y del atrezzo a utilizar. Por otro lado, la proyección de sus siluetas también da pie a recursos y efectos característicos de este arte dramático tan especial.

Las marionetas karagöz o aragöz.

El género de las marionetas ha tenido en muchas culturas universales muy diversas variedades, con técnicas de muy distinto manejo de estos muñecos humanizados. La marioneta es algo presente en el mundo árabe desde hace siglos. El teatro de marionetas (kukla) era muy popular antiguamente aunque desgraciadamente no se conserva ninguna pieza de ese género.



El teatro de marionetas *karagöz o aragöz*.

Las marionetas *karagöz*. (el personaje gitano) fueron introducidas en Egipto por los turcos en la época de dominación otomana, a partir del año 1512. Los investigadores difieren sobre la denominación original de este arte, “algunos opinan que la palabra turca se compone de dos elementos, *kara* (‘negro’) y *göz* (‘ojo’), lo cual significaría que *karagöz* quiere decir ‘ojo negro’, ya que siempre se queja y se lamenta por los problemas de su vida. También hay otros investigadores que explican su origen en la sátira a un gobernante despótico (...) con el nombre de Qarāqūš, que se transformó en *karagöz* por influencia turca y posteriormente en *aragöz*, que sería la pronunciación urbana egipcia” (Şaqar, 1998, p. 59).

Entre las características principales por las que se conoce a los *karagöz*, es el ser un género no dirigido a los niños ya que podemos citar la improvisación satírica con una finalidad claramente crítica y la falta de decoro de algunos personajes, además de ciertas situaciones sociales que se ridiculizan para provocar la risa. El intérprete maneja unos muñecos o títeres de barro o madera introduciendo su mano en el interior de su cuerpo, fabricado de tela para que pueda mover las extremidades, y se esconde tras un telón o una caja de madera o tela dirigiendo el muñeco hacia el público desde la parte superior de dicha caja y acompañando sus movimientos con diálogos acordes a la situación. Estos muñecos conforman un grupo de estereotipos humanos que representan las historias.

Escenográficamente, los decorados son simples pero significativos, aunque cuadro suele marcarse con detalles que indican el lugar de la acción, el cambio de espacio, etc. Cada marioneta tiene un vestuario y una personalidad característicos, de modo que el *karagöz* principal interpreta el papel de protagonista de todas las historias y los personajes amables se distinguen por su simpatía, sinceridad, tacto y comportamiento, así como porque exaltan la verdad sobre la mentira.

Los decorados, iluminación y atrezzo, lo que podríamos denominar elementos básicos escenográficos, son por fuerza muy reducidos pero, por eso mismo, llenos de imaginación y recursos de gran ingenio para colaborar al desarrollo dramático adecuado.

Teatro árabe de estilo europeo

Las artes escénicas no son ajenas en absoluto a la historia tradicional árabe, dado que el teatro es de presencia constante en todas las culturas y naciones. Los árabes tienen su propia literatura, sus leyendas, sus fiestas religiosas y su tradición popular, que representan formas de espectáculo a varios niveles y con distintos conceptos y finalidades, tanto básicos como sofisticados, ya que el teatro es una creación que necesita de diversos talentos, conocimientos y una cultura sólida además de una adecuación a las audiencias y los tiempos históricos concretos.

El teatro como tal, tuvo en el mundo árabe una gran influencia del occidental, sobre todo a partir del siglo XIX. La dramaturgia puede considerarse uno de los últimos géneros en instalarse y manifestarse en la historia de las letras árabes, lo que ha hecho que la recuperación y el estudio exhaustivo de la tradición sea un paso positivo en la búsqueda de la personalidad del teatro árabe y sus peculiaridades. Muchos dramaturgos árabes contemporáneos han dirigido sus miradas hacia la cultura clásica y lo folclórico como fuente principal de una actividad que inspire formas teatrales modernas.

La escenografía de cada género depende del lugar en que se lleve a cabo la función, que puede ser la calle, un café, una plaza, un palacio o una vivienda, con algunas excepciones, ya que cuenta con un decorado, un vestuario, un maquillaje y una iluminación natural que contribuyen a hacer llegar la información directamente al receptor o público.

La interpretación, en general, surge cuando se dan las manifestaciones expresivas cuyo desarrollo crean el núcleo de este arte de la imitación y la alegoría. La interpretación es una expresión espontánea que comparten todos los humanos y entre los árabes era una forma de fenómeno expresivo que se valía de herramientas como la oralidad y gestualidad y los gestos, ofrecida por narradores, cuentacuentos y poetas. A su debido tiempo, adoptó la forma de teatro al uso de hoy en día, en salas que acogían al público que presenciara la representación. Pero estas manifestaciones no evolucionaron sino de una manera particular al margen de lo que ocurrió en los teatros europeos.

El desarrollo de las relaciones con Europa contribuyó a que los países árabes conocieran el teatro a la manera europea. Se comenzó por Líbano, Egipto y Siria. Los motivos principales son “la revolución francesa de 1789, seguida por la campaña de Francia en Egipto comandada por Bonaparte en 1798 (...), las expediciones europeas y las misiones evangelizadoras que se centraron en el oriente árabe, especialmente en Sham, desde el año 1831” (Ṭulaymāt, 1965, p. 114). Esto fomentó e impulsó artes como el teatro, con modos que no había conocido la literatura árabe ni las tradiciones de esta cultura. Hay quienes consideran que la forma teatral es extraña para el mundo árabe. Desde el propio entorno árabe hubo quienes la rechazaron al principio e incluso la acusaron de ser inmoral. El deseo de evolucionar, sin embargo, y el poder de este arte frente a los demás géneros de entretenimiento contribuyó a que echara raíces en los países de este entorno.

El primer local de interpretación se levantó en El Cairo en 1799, por orden de Napoleón Bonaparte, para celebrar representaciones de obras francesas. En el Egipto del siglo XIX la influencia del teatro europeo, en particular el francés, cuando no la imitación directa, fue absoluta. A lo largo de ese siglo junto a la representación de obras europeas siguiendo las pautas del estilo clásico occidental coexistió una tradición popular de comedias absurdas y melodramas populares.

A partir de entonces, los árabes conocieron el teatro de estilo europeo, que llegó a ser predominante en todos los países árabes, adaptando su forma occidental desde el punto de vista literario, interpretativo y escenográficamente de la mano de tres pioneros del teatro árabe: el primero es Mārūn al-Naqqāš, en Líbano, otro es Ya‘qūbṢannū‘, en Egipto, y finalmente AbūJalīl al-Qabbānī, en Siria.

Mārūn al-Naqqāš

Mārūn al-Naqqāš (1817-1855) es considerado el primer árabe que trabajó al estilo europeo. Nació en Líbano, se estableció en Beirut con su padre por motivos comerciales, donde aprendió a leer y escribir y estudió gramática, matemáticas, lógica y poesía a los ocho años de edad. También tenía talento para la música y aprendió varios idiomas a causa del negocio familiar. Mārūn

al-Naqqāš viajó mucho, trasladándose a varias ciudades del Sham (Syria, Líbano, Jordania y Palestina) y a países árabes y europeos para importar artículos comerciales. Cuando estaba viajando por Italia, asistió a numerosas representaciones y se sintió atraído por el teatro. De regreso en Beirut, formó una compañía teatral compuesta principalmente por familiares y amigos y comenzó a enseñarles interpretación. Asimismo, escribió una obra sobre el teatro árabe que tituló *Arzat Lubnān* (“Cedro del Líbano”) en 1869. Este libro incluye una famosa disertación que se considera el escrito más antiguo sobre una teoría de la dramaturgia árabe, en la que Al-Naqqāš definía las características e intenciones de su teatro, así como sus tres obras y gran parte de sus poemas. En él se encuentra la primera obra teatral árabe, *Al-Bajīl* (“El avaro”), una adaptación de la obra de Molière, cosechando una amplia aprobación por parte del público.



El libro de Mārūn Al-Naqqāš
“Arzat Lubnān”.

Las representaciones se caracterizaron porque todos los intérpretes eran hombres incluso los de los papeles femeninos. Antes de dar comienzo a la obra, Mārūn al-Naqqāš pronunció un discurso ante el público en el que dijo: “Durante mi periplo en los países de Europa, durante mi recorrido de las regiones francesas, he observado que tienen ingenios y cosas de provecho, que sirven para cortejar la naturaleza, historias que hablan de ellas, relatos que toman su forma y dependen de ellas, con una apariencia metafórica y festiva y un interior auténtico y bueno” (Ṭulaymāt, 1965, p. 119). A continuación, explicó la esencia del teatro, sus beneficios y su utilidad para evaluar la sociedad: “Sobre estos escenarios descubrimos los defectos del hombre y el inteligente es advertido de ellos (...). Les pido que le presten atención. Esto es un ejemplo. Disfrútenlo” (Ṭulaymāt, 1965, p. 120). Así Mārūn al-Naqqāš explicaba el significado del teatro como arte literario que da consejos ofreciendo a quienes asisten el placer de la interpretación y el baile. Y también es un lugar para exponer temas sociales y mandar un mensaje a

las grandes personalidades del estado. Las pautas escenográficas del teatro árabe seguían de manera clara las occidentales, a quienes pretendía emular.

Ya 'qūbŞannū'

Tras las semillas plantadas por la compañía de Al-Naqqāš en Líbano, este arte se trasladó a Egipto, donde la primera compañía teatral árabe que puso los pies fue la de Salīm al-Naqqāš, aunque se considera que Ya 'qūbŞannū' (1839-1912), un judío egipcio, fue fundador del Teatro Nacional Egipcio a mediados del siglo XIX, alrededor del año 1869. Sannu “fue enviado en misión cultural a la ciudad italiana de Livorno, financiado por el gobierno egipcio, para



estudiar artes y literatura, en 1853. Regresó en 1855, después de permanecer allí tres años durante los cuales estudió economía, política, derecho internacional, ciencias naturales y bellas artes”(Ya 'qūb Şannu'. <http://www.marefa.org>). A su vuelta, ya había asimilado muchas de las ideas que contribuirían a que representara varias obras ante los pachás y el gobierno egipcios, escritas en el dialecto del país tratando la realidad social y política en un tono cómico y satírico. Lo animaron a representar obras satíricas similares y fundó con ellas la “Compañía de la Comedia”, con la que ensayó él mismo y desarrolló para buscar talentos interpretativos. A él se le atribuye el mérito de ser el primero en introducir a las mujeres en el teatro árabe.

“En el año 1870, había una importante compañía francesa de músicos, cantantes y actores y una teatral italiana, que actuaban para la colonia europea de El Cairo. Participé en todas las representaciones que tuvieron lugar en aquel café, pues el francés y el italiano son las lenguas que más adoro y he estudiado a sus más grandes dramaturgos, he de reconocerlo. Al menos las farsas, las comedias, las operetas y los dramas que se representaron en aquel teatro son las que me inspiraron la idea de crear mi teatro árabe. Quizá me ayudó Dios en ese esfuerzo, y, antes de presentar mi

humilde teatro, estudié en profundidad a los dramaturgos europeos, especialmente a Goldoni, a Molière y a Sheridan en sus idiomas originales” (Mandūr, 2005, p. 42-43).

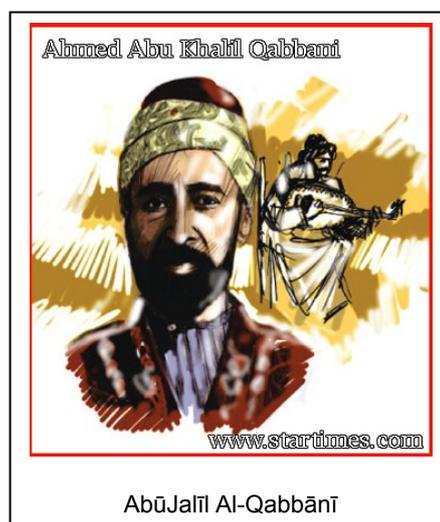
Sannu escribió la primera obra teatral de un solo acto en dialecto egipcio, en la que introdujo canciones populares de aquel tiempo. Después, pidió a un amigo de la corte, JayrīBāšā, el coordinador general de festividades del jedive Ismā‘īl, gobernante de Egipto, que le consiguiera un local para representar una obra en presencia del jedive y de otros hombres de estado, ministros y políticos.

El éxito de esta obra le animó a crear una verdadera compañía teatral con actrices. “Cuatro meses después de inaugurar este teatro nacional, el jedive Ismā‘īl me invitó, junto con mi compañía, a hacer una función en su teatro privado en su palacio del Nilo. Tras representar dos obras, me dijo, delante de los ministros y de los hombres más importantes de palacio: ‘Estamos en deuda contigo por la creación de nuestro teatro nacional. Gracias a tus comedias, tus operetas y tus tragedias, el pueblo ha conocido el arte teatral. Puedes marcharte, pues eres el Molière de Egipto, y ese será tu nombre para siempre” (Mandūr, 2005, p. 44-47).

AbūJalīl al-Qabbānī

AbūJalīl al-Qabbānī (1833-1903), tenía origen turco y fundó el teatro lírico árabe en Damasco. Estableció un repertorio basado en la tradición y el folclore, es decir, cuentos populares, historia árabe, baile, canto y moaxajas musicadas, con un grupo de amigos, como IskandarFaraḥ, ŶūrŶMīzā, MūsàAbū l-Hayba, TawfīqŠams o RāġibSamsamiyya, y el apoyo del pachá y gobernante de Damasco de aquel momento.

Comenzó a hacer veladas nocturnas de cante, baile e interpretación en casas acomodadas, hasta que el pachá le pidió que representara una función para él. AbūJalīl al-Qabbānī presentó la obra *Nākir al-ŷamīl* (“El ingrato”), que



fascinó al gobernante, quien lo animó a fundar su propio teatro. Posteriormente, AbūJalīl vendió sus tierras para equipar un local donde representar las funciones, que se estrenó en 1880 con la obra *Al-Amīr Maḥmūd Naʿīl, šāh al-ʿAḡam* (“El príncipe MaḥmūdNaʿīl, shah de Persia”). Los fundamentalistas se quejaron de la innovación que representaba AbūJalīl al-Qabbānī, por lo que prohibieron sus funciones. No le quedó más remedio que trasladarse a Alejandría, en Egipto, con la ayuda de sus amigos, donde se extendió su reputación y el jedive Ismāʿīl ordenó que se presentara en El Cairo, abriendo para él el Teatro de la Ópera y animándolo a que continuara con su labor artística.

El teatro de Al-Qabbānī cosechó gran popularidad en Egipto al tener una tendencia nacionalista que revitalizaba la cultura y el legado árabes. Esta característica de sus obras y su renombre marcaron la fundación de su teatro lírico, al escoger temas adaptados de la tradición y la historia, de crónicas, de cuentos de *Las mil y una noches* y de gestas de héroes árabes, además de obras del teatro universal que arregló para adecuar a los gustos árabes. Su modelo de teatro también se diferenciaba por el uso de moaxajas y bailes rítmicos, dando además una gran importancia a las canciones dentro de la obra, ya que combinaba el diálogo de los actores con la música instrumental, el canto y números folclóricos bailados, llegando a convertirse en el padre del teatro histórico árabe. Al-Qabbānī continuó trabajando en el teatro en Egipto casi diecisiete años y, tras el incendio de su local a manos de sus enemigos, otros empresarios teatrales, se trasladó a Estambul, donde presentó nuevas obras y compuso multitud de poemas en árabe, turco y persa que maravillaron al sultán de la época, Abdülhamit. Rechazó la invitación del sultán para establecerse en Estambul y decidió regresar a su patria, a Damasco, para finalizar la gestión de su compañía, que contaba con más de cincuenta artistas, hombres y mujeres, entre los que había cantantes, músicos, actores y bailarines. De hecho, ninguna otra compañía teatral árabe de aquel momento se podía comparar a la de AbūJalīl al-Qabbānī ni al nivel artístico que representaba en el campo del teatro, al que continuó dedicándose hasta su muerte en 1903.

El teatro árabe del siglo XX

Con el siglo XX, el mundo árabe adquirió una madurez completa en torno al arte dramático que, después de casi cincuenta años entre Líbano y Siria, se centró definitivamente en Egipto. Las compañías europeas contribuyeron aún más al éxito de esta experiencia frecuentando el teatro de la ópera de El Cairo, la mayor sala de espectáculos teatrales del oriente árabe, donde se representaron las mejores obras dramáticas, cómicas, de opereta y de revista, que inspiraron y definieron la esencia del arte teatral árabe. En la primera década del siglo pueden distinguirse dos etapas. En la primera, floreció la opereta de la mano del jeque SalāmaḤīyāzī, uno de los alumnos de AbūJalīl al-Qabbānī, que destacó como solista. Esta etapa se caracteriza por el tratamiento temático que giraba en torno a las canciones, que conformaban su núcleo fundamental. Además, se cuidaba el equilibrio y la coordinación entre las melodías de conjunto y las de solistas, para que unas no eclipsaran a las otras.

El segundo elemento que caracteriza esta década es la separación de la interpretación de los actores y la música, con funciones de temas y diálogos serios sin ningún tipo de recitación.

Entre estas representaciones se encuentra un género nuevo que proviene de Francia, el “vodevil, de tipo humorístico que provoca sorpresas inesperadas e insólitas y situaciones divertidas. Se basa en la exageración y la repetición de malentendidos entre los personajes, la exageración y la procacidad”(Ṭulaymāt, 1965, p. 139-140).



Las iniciativas de El Cairo rápidamente se extendieron a todo el mundo árabe, ya que la capital egipcia era el foco cultural de todo este entorno. De allí partían las compañías para recorrer diversos países, especialmente Irak, Siria y Líbano, para difundir aquellas novedades. El acontecimiento más importante fue la llegada del primer artista árabe que estudió interpretación

en un viaje de estudios, que fue alumno del gran actor francés Sylvain: se trata del libanés ʿYūrʿAbyaḍ (1880-1959), quien “nació en Beirut (Líbano) y emigró a Egipto a los 18 años. En 1904, el gobernante de Egipto lo vio en una obra política traducida bajo el título de *Burʿ al-Nīl* (“La torre del Nilo”); le impresionó y lo envió a París para estudiar arte. Regresó a Egipto en 1910, con una compañía francesa que llevaba su nombre, y comenzó a representar obras en francés. Realizó más de ciento treinta a lo largo de veinte años. Fue uno de los pioneros del cine, y estrenó la primera película musical egipcia, *Anšūdat al-fu`ād* (“El himno del corazón”), en 1932. En 1943, fue elegido primer presidente del sindicato de actores egipcio e inauguró el instituto de arte dramático, donde dio clases hasta su muerte” (ar.wikipedia.org).

Así pues, este artista cambió la valoración del público sobre el teatro. Su compañía reunió a un grupo de actores y actrices de excelente técnica, haciendo que el arte de la interpretación y la recitación florecieran. Estrenó numerosas obras nacionales e internacionales. Las más importantes de las cuales fueron *Edipo rey*, *Luis XI*, *Otelo*, *La fierecilla domada*, *El mercader de Venecia*, *El enemigo del pueblo*, *Carlos VI*, *Al-Ḥākimi-amrAllāh* (“Gobernante por la gracia de Dios”), *Salāḥ al-Dīn* (“Saladino”) y *Malikat Ūršalīm* (“La reina de Jerusalén”).

El nacimiento del teatro de autor

Entre los años 20 y 30 del siglo XX existe el importante precedente de Ahmed Shawqi que escribió una serie de obras dramáticas en verso que desarrollaban temas de la historia egipcia e islámica como MasraaKliyubatra, MagnunLayla, Amirat al-Andalus o Ali Bey al-Kabir.

Será en estos años 20 y 30 del siglo XX cuando surgirá el auténtico teatro árabe moderno con la gran figura del dramaturgo *Tawfiq al-Hakim*. Partió de una reelaboración de la historia incluida en el Corán de “Los Siete Durmientes” y de un epílogo para “Las Mil y Una Noches” para desarrollar su obra personal Según Saruni, “Al-Hakim fue el primero, en la historia de la literatura árabe, que imprimió sus piezas teatrales antes de ser

representadas, y les creó un público lector que no guardaba relación alguna con el teatro”. Su obra más conocida será “*Al-Ma’a al-yadida*” (La mujer nueva) de 1923. Producirá hasta mediados de siglo cincuenta obras de los géneros más variados, donde convive la tradición egipcia faraónica con la romana o la islámica, de enorme repercusión, y de estilo inconfundible. Será el gran padre y maestro iniciador del teatro árabe moderno. Una característica del teatro de esta época es que funde los géneros narrativo y propiamente teatral, siendo un tipo de teatro para “ser leído”. (El relevante escritor contemporáneo *Naguib Mahfud* practica también este tipo de hibridación de los géneros narrativo-teatral por medio de la “*Masriwaya*” o *novocomedia*). Este tipo de obras de lo que se podría denominar “teatro mental” ya que no han sido creadas para su representación en un escenario, ya que plantearían serios problemas técnicos, fueron vistas como anticuadas por los críticos contemporáneos considerando que el público no las identificaba con sus problemas reales a pesar de la creación de personajes de la realidad social y cultural contemporáneas de su país.

Otros dramaturgos importantes son *Yusuf al’Ani* de Irak y el sirio *Saadallah Wannus*.

Una de las principales razones que motivaron la aparición de un nuevo teatro con obras originales árabes pudiera ser el estallido de la primera guerra mundial (1914-1917), que tuvo un gran impacto en todo el mundo y también en los países árabes. La guerra produjo enormes cambios de mentalidad. No resulta extraño, que entre los árabes existiera un firme deseo de liberarse de la ocupación extranjera que invadía todas sus naciones, que se manifestaba en dos variedades de obras teatrales: las obras históricas y las localistas. El nacimiento de las obras históricas de autor árabe fue precedido por las obras que trataban temas de la vida contemporánea local y atraían a muchos escritores. Giraban en torno a historias de héroes árabes con el fin de exaltar el nacionalismo y constituían un género muy apreciado, al que hacía recordar a los cuentacuentos, narradores y poetas de rabel, ya que también tenían sus argumentos en la historia egipcia y se despegaban de la influencia de las obras europeas, dos factores que hacían vibrar al público y excitaban sus emociones. “Los dramaturgos hallaban en la escritura de obras históricas un

refugio de la realidad que los atormentaba, ya no que no podían proclamar sus reivindicaciones de manera directa. Es sabido que la vida en Egipto anterior a la primera guerra mundial se comparaba con una horrible pesadilla, atenazada por un lado por la ocupación británica y por otro por los ejércitos del jedive, que gobernaba por las armas en nombre de la ocupación, además de los palacios de los capitalistas y los señores feudales” (Ṭulaymāt, 1965, p. 147).

El inicio de estas obras localistas en torno a la vida propiamente egipcia tuvo lugar cuando se reunió un grupo de artistas para fundar una asociación de apoyo a la interpretación con el fin de presentar una obra del inglés David Garrick dirigida por ŶūrŷAbyaḍ. Posteriormente, un grupo de empresarios fundó la compañía árabe de interpretación, especializada en obras de autores árabes. La más famosa fue la obra *Al-Rāhib al-Mutanakkar* (“El monje enmascarado”), de AmīnJawlī. Además de esta compañía especializada en obras árabes, había otras agrupaciones localistas con la misma tendencia, como la de ‘Abd al-RaḥmānRušdī, fundada en 1917 y que representó numerosas funciones, la más famosa de las cuales fue *Al-‘Aṣfūrī l-qafaṣ* (“El pájaro enjaulado”), del escritor MuḥammadTaymūr, o la de Naŷīb al-Rīḥānī en el teatro de Champs-Élysées, quien creó al personaje de KuṣkuṣBakk y cosechó un gran éxito con el estreno de su obra *Al-FrānkūĀrāb* (“Franco-árabe”), además de representar numerosos papeles y obras de éxito con cariz social hasta su muerte. Pero, después de deshacerse la compañía de ‘Abd



El personaje de Kuṣkuṣ Bakk.

al-RaḥmānRušdī, YūsufWahbī reunió un grupo de excelentes actores y actrices para su propia compañía y se estableció en el teatro Ramsés, presentando allí sus obras, con tendencia al melodrama, aunque, debido a la feroz competencia entre el teatro y el cine, acabó compaginando el trabajo en ambos.

No podemos olvidar el teatro cómico que los críticos consideran una revolución frente al teatro tradicional. Surge a partir de obras improvisadas

que evolucionaron en funciones en teatros pequeños, salas nocturnas y cabarets, hasta hacerse de un público propio. Las representaciones incluían música, baile, canciones y números humorísticos, a diferencia del otro tipo de teatro con un mayor interés en obras traducidas y obras históricas escritas en árabe *fuṣḥā*. Este género de comedias estableció su sede en el teatro público, sacando partido de obras humorísticas e inventando personajes cómicos, cuyas ideas y actitudes se inspiraban en la realidad del ambiente árabe. AmīnSidqī y Badī' Jayrī son considerados los autores más importantes y destacados de este tipo de obras cómicas.



El interés del estado por el teatro

El interés del estado por el teatro surge después de los movimientos independentistas que incitaron en el movimiento artístico el deseo de crear un teatro propiamente árabe, rompiendo con las ideas tradicionales de la improvisación dramática y creando compañías estables. La primera contribución del estado en este sentido fue abrir la Casa de la Ópera a las compañías más importantes como se hacía en los teatros europeos, además de organizar un festival dramático para promover a actores y actrices y enviar a los más destacados a estudiar arte dramático en el extranjero. Este fue el primer paso de la transformación del teatro, del que surgió una actividad teatral más constructiva en sus aspectos literarios y artísticos desde el punto de vista de la preparación de los actores y su liberación del dominio administrativo de las empresas privadas. En el año 1931, se fundó el primer instituto de arte dramático árabe en El Cairo, para fomentar el movimiento y contribuir a elevar el nivel de los trabajadores de este sector profesional, artística y culturalmente. En 1935 se forma, bajo la supervisión y dirección del estado, la Compañía Nacional, "El poeta JalīlMaṭrān recibió el encargo de crear y dirigir la Compañía Nacional. JalīlMaṭrān pidió al director de la Comédie Française, que visitara Egipto para evaluar el estado del arte

dramático allí y este aceptó la invitación y se puso en contacto con todos los centros artísticos y dramaturgos y propuso el empleo del dialecto nacional y un aumento de becas de estudio al extranjero” (Mandūr, 2005, p. 63-64).

La vida de este instituto no duró demasiado, ya que fue clausurado por el ministro de cultura, pero en 1944 volvió a abrir sus puertas a manos de ZakiTulaimat, dotándolo de los departamentos de estudio del drama y de crítica literaria. Este instituto sigue activo en la actualidad del siglo XXI y en él se gradúan muchos de los artistas árabes de todos los campos, tanto el teatro, como el cine o la radiotelevisión. También estableció la Compañía de Teatro Moderno, cuyos miembros eran licenciados por el Instituto de Arte Dramático, en colaboración con la Compañía Nacional cuyo nombre cambió a Compañía Egipcia de Arte Dramático y Música, que luego se integró en la Compañía de Teatro Moderno para formar la Compañía Egipcia Moderna, dirigida y supervisada por el artista YūsufWahbī. Posteriormente, fundó numerosas compañías teatrales especializadas, como el Teatro Popular, que recorría los pueblos para llegar a las zonas rurales egipcias y difundir y estrenar obras de temas políticos y sociales, o el Teatro Libre, con licenciados del instituto de las artes.

ZakīTulaymāt, describiendo la actividad teatral árabe, dice: “El proyecto del que he hablado tiene un gran impacto en varios países árabes interesados en el teatro, ya que sus gobiernos han empezado a interesarse por su función y la de su gente, concediendo becas para estudiar arte dramático en el instituto de arte dramático de El Cairo. Además, se han abierto institutos de arte dramático de Bagdad en 1939 y en Túnez en 1950 (...), mientras que en Kuwait existe ahora mismo una actividad teatral que cada día adquiere más vitalidad y experiencia, después de que el estado lo fomentara con la creación del Teatro Árabe, que funciona bajo la supervisión y directrices del ministerio de trabajo y asuntos sociales, en 1961. Su compañía teatral es como la primera escuela para una gran parte de los jóvenes kuwaitíes, lo cual supone su bautismo en el campo de la interpretación en una de las cuatro compañías existentes, o en radio y televisión. En año 1964, el mismo ministerio fundó el Centro de Estudios Teatrales y el primer instituto de arte dramático en la península Arábiga” (Tulaymāt, 1965, p. 164 y p. 179).

La consideración de la escenografía en el mundo árabe hasta el siglo XX

El arte escenográfico de los árabes, que tradicionalmente se había acomodado a las ancestrales representaciones en las plazas, en las medinas o en los palacios, con la llegada de la influencia extranjera y de los teatros al uso en occidente, se adapta a este nuevo panorama. La literatura dramática, que era un género extraño a los países árabes, fue introducida por escritores árabes, primero en forma de textos teatrales traducidos y adaptados de la literatura europea. Aunque, como se ha visto, se conocieran de antiguo distintas artes populares que se asemejan al teatro, no podemos afirmar que estas fueran capaces de crear una literatura dramática árabe duradera hasta el primer tercio del siglo XX, concretamente el año 1927, con la primera obra teatral poética de la mano de aḥmadšawqī, titulada *mašra'kliyūbatrā* ("la muerte de Cleopatra"), momento a partir del cual los literatos y dramaturgos árabes comenzaron a escribir obras teatrales. Se impone la referencia occidental en todo el tema escenográfico y esto lleva a los escenógrafos árabes a seguir también sus pautas en vestuario, luminotecnia y decorados. En realidad, el arte dramático árabe tradicional había precedido con mucho a este tipo de teatro al uso europeo pero como siempre se consideró como un tema menor y un medio de diversión y entretenimiento, no se vio como un arte ni se apreció como parte de la tradición. Así no se pensó nunca en apreciarlo, difundirlo, estimularlo y estudiarlo de manera formal en institutos y universidades.

La aparición de compañías teatrales, con piezas tradicionales tampoco supuso al comienzo que fueran consideradas importantes ni dignas de una escenografía propia. Curiosamente no existía interés ni preocupación por la autoría ni literaria ni artística puesto que el público árabe, en un principio, no tenía en estima este arte y lo consideraba una mera diversión sin importancia. Por supuesto la escenografía era algo desconocido.

En el momento en que las artes árabes se abrieron seriamente a Europa, esta concepción se transformó, igual que el nivel de consideración del teatro en general en sus aspectos artístico, literario y cultural, aumentando el número de artistas que defendían la necesidad de crear estudios con la

finalidad de crear becas y establecer una literatura de identidad árabe, abandonando, de entrada los modelos poéticos y las temas heredados de la tradición, que no concordaban con la vida moderna. De este modo, el arte literario y dramático árabe floreció como resultado de estas evoluciones y se elevó el nivel artístico, con lo que empezaron a descollar los artistas con talento y las compañías que difundieron este género por todos los países árabes. Esto llevó a los gobiernos a crear compañías nacionales e institutos artísticos, empezando por El Cairo, Irak, Túnez y el propio Kuwait. En cualquier caso, el tema escenográfico, en un concepto dramático dominado por occidente, seguiría sus pautas mientras la tradición de las artes escénicas árabes quedó sin valorar y relegada como algo que no merecía la pena considerar serio.

La aparición de la escenografía en el teatro árabe

El arte dramático hoy en día se considera un arte integral que combina numerosas artes como la literatura, la música, el baile, las artes plásticas, la escultura y la representación. El teatro funciona como una combinación de estas artes en vivo, en directo, con el objetivo de provocar entretenimiento a la vez que reflexión en temas sociales y cotidianos. Como puede deducirse de la historia y evolución de la escenografía, esta se considera lo que da forma y organiza el espacio audiovisualmente dentro de la representación. Es decir, se trata de estudiar el escenario y la ambientación de una obra, coordinando y organizando los volúmenes y las formas del espacio, empezando por el propio edificio y siguiendo con el decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido y el movimiento de los personajes. Y no solo eso, también es una representación de los símbolos del texto y una transformación abstracta visual al servicio de la obra.

El término “escenografía” se extendió en el teatro mundial y árabe entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado, cuando se establecieron teatros tras la segunda guerra mundial y se promovieron conocimientos dramáticos, de las que se sirvieron artistas para obtener un progreso humanístico, en un entorno científico y tecnológico dominado por Europa y EE.UU., para convertirlo en una industria cultural que integrara a las artes formales y

aplicadas, como la arquitectura, la decoración, el vestuario, el sonido y los efectos especiales, en provecho del teatro. Con la evolución del arte dramático, surgió un grupo muy diverso de tendencias escenográficas, entre ellas la simbolista, la expresionista, la abstracta o la surrealista, basadas en la espectacularidad de los decorados y accesorios sobre el escenario. También existe una escenografía experimental o de vanguardia que se basa en el cuerpo del actor y la coreografía y que se caracteriza por la búsqueda de espacios teatrales nuevos y el uso de iconos visuales cinematográficos y simbólicos, ayudados no solo por la tradición popular, el baile, el canto y los intérpretes, sino también por las artes plásticas y visuales, para crear una visión escenográfica nueva.

La escenografía y el teatro árabe

La escenografía, en los orígenes del teatro árabe en su forma folclórica o tradicional entre narradores, cuentacuentos, contadores de historias, veladas nocturnas y teatro en círculo o de alfombra, dependía de la naturaleza del lugar en el que se presentasen las funciones, ya fueran barrios populares, cafés, plazas públicas, calles o reuniones privadas. Es decir, el fondo de la escena se consideraba el decorado de la representación y se recurría en una cultura muy primitiva a la iluminación natural del sitio, además de emplear velas y lámparas de aceite. El vestuario que se empleaba dependía del tipo de arte en sí; es decir, los papeles que representaban el narrador o cuentacuentos, o se describían en las *maqāmas* y los poemas de rabel no requerían de un vestuario que encarnase la naturaleza de los personajes, al ser artes basadas en la recitación, por lo que se presentaban con las ropas normales y cotidianas, de la época. Sin embargo, en el teatro bufonesco, de acrobacias y de alfombra, se empleaban vestidos, máscaras y maquillaje según los papeles y personajes que aparecían en las representaciones, al tratarse de artes interpretativas con multitud de personajes. El lugar reservado a los espectadores en los espacios públicos, como calles y plazas, solía tener forma circular en cuyo centro se situaba el narrador, mientras que

en los espacios privados había asientos elevados sobre el suelo para ofrecer una mejor visión y centrar la atención del público.

Gracias al contacto entre el mundo árabe y occidente a comienzos del siglo XIX, surgió el primer antecedente de teatro en forma europea en Líbano de la mano del dramaturgo pionero Mārūn al-Naqqāš, además de las compañías teatrales francesas e italianas que se encontraban en distintos países árabes, lo que favoreció la evolución de las artes dramáticas, junto con sus métodos, ya que la mayoría de las representaciones de estas compañías eran adaptaciones del teatro francés, como obras de Molière, Corneille y Racine. Por tanto, es evidente que en esta etapa la escenografía en estos países árabes también era una adaptación del teatro occidental. El jedive Ismā'īl se sintió impresionado por ella y ordenó la construcción de la casa de la ópera en Egipto en 1869 para competir arquitectónicamente con los mejores teatros europeos, así como en las artes interpretativas. Con la aparición de compañías teatrales árabes y las misiones educativas al extranjero para estudiar arte dramático, aumentó el interés por la escenografía y el estado convocó concursos y creó institutos superiores de artes teatrales en Egipto, donde los literatos y artistas árabes estudiaron y recibieron la influencia de las tendencias modernas, además de las de su propia tradición. El término

“escenografía”, en esta etapa del teatro árabe, se relacionaba con el concepto de diseño de decorados teatrales, bajo la influencia de las corrientes artísticas del momento y la inspiración de la tradición, con el objetivo de buscar una identidad puramente árabe.



El concepto de escenografía, tal y como lo entendemos hoy, aparece a partir de 1960. Los intelectuales en este campo buscaron una definición sobre la función y la esencia del arte escenográfico. Se dedicaron a la búsqueda de significado de la decoración, de la iluminación y demás elementos de la imagen teatral. La realidad es que el término “escenografía” sobrepasa todas

estas definiciones y es un arte integral, con una visión que abarca la concepción de la obra en sí, ya que la escenografía estudia el espacio general del teatro, lo organiza, aporta una visualización y diseña el movimiento de los actores, además del decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido y los efectos audiovisuales para crear un ambiente determinado de la obra para ofrecerla al público.

Algunos de estos conceptos han sido cuestionados en el mundo árabe, especialmente el del director artístico ya que algunos críticos consideran



que este término, en su concepción más amplia, amenaza la función del director hasta el punto de, prácticamente, reducir su importancia, “Así se ha forjado la idea de que el escenógrafo anula el papel del director o por lo menos lo minimiza (...). Observamos que algunos directores de teatro contemporáneos, tanto árabes como occidentales, son a la vez sus propios escenógrafos. Es una declaración muy propia del escenógrafo y director polaco *Tadoshkantor*” (ZahraZirawi. www.al-khashaba.com). Por tanto, algunos directores integran en su propia función esta labor, y no trabajar con concretos y específicos especialistas en escenografía, mientras que otros lo hacen de forma marginal, empleándolos como diseñadores de decorados, solo para proyectarlos y realizarlos, y otros eligen colaborar con técnicos que siguen sus instrucciones para las piezas o el atrezzo. Mientras, en realidad, el escenógrafo no solo es un artista multidisciplinar, con una visión propia, sino que también domina técnicas teatrales artísticas y formales para ponerlas al servicio de la representación en busca de una relación artística entre obra y público. Entre los problemas a los que se enfrenta el escenógrafo en el mundo árabe, están los medios de comunicación y la crítica, ya que el interés y la fama se centran únicamente en los directores y los actores. Por si fuera poco, en la mayoría de los casos se atribuye el éxito del escenógrafo al

director de la obra, lo que ocasiona que no se reconozcan el mérito y la visión del escenógrafo con respecto a la elección del decorado, el vestuario, la iluminación y los efectos, menospreciando su papel, así como el de los actores y los demás artistas que contribuyen a la función.

Por ello, actualmente el teatro árabe no ha llegado aún a comprender el significado real y exacto del término “escenografía”, e incluso hay quien no ha asimilado la función que cumple el escenógrafo en la obra. Entre los motivos de esto podemos citar el inmovilismo de algunas mentalidades, la falta de reconocimiento de algunos artistas para con el papel del escenógrafo, en tanto en cuanto amenaza su función según la visión de la obra. Además, no se entiende correctamente la esencia y la función de este arte. En el mundo árabe se investiga escasamente sobre este campo, ya que se trata de un arte muy desconocido aún en el teatro árabe. También hay una diversidad de conceptos y desunión entre los propios por las diferencias de concepción, conocimientos y estudios en el campo de la escenografía.

La dirección en el teatro árabe. Puesta en escena y visualización de la obra.

El director artístico o escenógrafo es la persona que reproduce visualmente la idea del autor empleando sus herramientas artísticas para traducirla audiovisualmente en una representación teatral. Por tanto, el autor es el primer creador del texto y el escenógrafo es el creador de su concepción visual. Por ello es una pieza fundamental en toda la



La colaboración del director y del escenógrafo crea la imagen del espectáculo.

“visualización” de la obra, y por tanto en su puesta en escena y, con ella, su escenografía. Sin duda, la representación de una obra teatral requiere de la colaboración de todo un equipo que incluye al director, el actor, el escenógrafo y el resto de diseñadores y artistas. El director dramático se encarga de coordinar estas artes al servicio de la obra; propone a su equipo un método

para interpretar el texto y también garantiza la coordinación de los distintos medios sobre el escenario en unidades armoniosas que den forma a un decorado visual, ofreciendo un discurso artístico y técnico que refleje el contenido dramático de la obra. Por ello, es imprescindible que el director tenga dotes, imaginación, creatividad y capacidad para liderar un equipo de trabajo. El director debe poseer una cultura especializada en el campo visual, conocer las pautas teatrales, su historia y métodos, además de las distintas corrientes y escuelas artísticas, lo que contribuye a su visión intelectual y filosófica de la obra a visualizar.

La actualidad del teatro árabe. Necesidad de modernización de sus espacios.

Tras la revolución industrial europea a finales del siglo XIX y principios del XX, se produjeron grandes cambios en la arquitectura en general, lo que también provocó el desarrollo del edificio teatral al dotarse de técnicas modernas que contribuyeron al avance del espacio teatral, tanto en la forma de la sala, como en el lugar reservado al público, el decorado, las escenas o una iluminación con tecnologías avanzadas, lo que ayudó a reforzar la función de la escenografía para crear movimientos y cambiar decorados con gran facilidad. Los nuevos dispositivos del espacio teatral se convirtieron en medios profesionales dedicados a dar diversidad a los espacios de representación teatral y el estudio de las distintas necesidades derivadas del gran número de sus elementos, haciendo posible que cada parte del teatro fuera movable y de fácil configuración

según la obra, lo que además ayuda a los actores en sus cometidos.

Estas nuevas tecnologías han hecho surgir en aquellos que se dedicaban a la escenografía un intenso deseo de distanciarse de la forma tradicional del teatro y de aprovecharse de las nuevas capacidades técnicas para dar forma al escenario. Se investiga así la relación plástica y estética de la



Una galería de pantalla multi-propósito.

configuración escenográfica del espacio teatral. El edificio teatral recibe la influencia de las tendencias artísticas contemporáneas y se abandona el escenario tradicional con proscenio que separa al público de la representación. Aparecen distintos conceptos de teatro vivo, teatro documental o teatro pobre, transformando el espacio, sea abierto o cerrado. Ahora la obra se plantea presentarse en cualquier lugar donde se puedan disponer de mínimos recursos técnicos, teniendo en cuenta la relación entre el actor y el público y entre este y las escenas, formas que observan sobre el escenario. Se adaptan los personajes a su entorno social, sensorial, psicológico, ideológico e interrelacionan con la forma dramática, convirtiendo este espacio en símbolos por medio de la escenografía y la percepción subjetiva de la escena que articulan los propios personajes.

Así pues, aparecen diversos espacios y tipos de escenarios, como el teatro circular, donde el público rodea a los actores, o el teatro de plataforma avanzada, donde el público está por tres lados, o el teatro de ambiente, integrando en un único lugar a los espectadores y a los actores. También podemos encontrar el teatro multifoco, que posee más de una zona para la actuación donde se representa la función simultáneamente, además del espacio teatral flexible, que se caracteriza por tener un escenario y un patio de butacas móvil, que puede desmontarse y volverse a montar y configurar para adaptarse a las exigencias de las diferentes representaciones. Con las numerosas experiencias de creación de estos espacios teatrales modernos, surge la conciencia completa de que el ambiente y el entorno generales cumplen una importante función en la propuesta de una visión de la dirección y la escenografía para transmitir un mensaje y provocar un efecto sobre el público que haya en la sala.

Este desarrollo moderno de la arquitectura teatral y las técnicas del escenario no ha llegado aún a los escenarios árabes, aunque han existido algunos tímidos intentos de escapar de este marco. El teatro árabe sigue aferrándose al escenario tradicional, a la italiana, por múltiples razones, como por ejemplo la falta de interés de las instituciones artísticas especializadas en el estudio y la aplicación de este tipo de escenarios de forma científica y académica; la inexistencia de salas adecuadamente equipadas para representaciones

teatrales, ya que las existentes son antiguas y están en mal estado por el efecto del tiempo, con algunas excepciones, como el Teatro Nacional de Bahrein, que es el tercero más grande del mundo árabe tras la Casa de la Ópera egipcia y la Casa de la Ópera del sultanato de Omán. A esto hay que añadir el desinterés de los estados árabes por apoyar las artes en general y el teatro en particular, hasta el punto de que los teatros se financian con fondos privados aportados por los empresarios teatrales y la creación de teatros y salas de representación van de la mano del desarrollo arquitectónico moderno, por lo que necesitan grandes sumas de dinero de las que nos disponen las compañías teatrales privadas. También se observa una escasez de producción teatral árabe, lo que se corresponde con estas formas de edificios teatrales y tipos de escenarios, ya que el mundo árabe adolece de una carencia de dramaturgos, lo que provoca que la mayoría de los directores emigren para preparar textos nacionales e internacionales.

Aunque entre la juventud árabe existe un deseo intenso de desarrollar e investigar las nuevas tendencias del teatro mundial, este choca con la realidad que padece el teatro árabe, por la ausencia de planificación científica y la decadencia de la cultura teatral, la falta de dedicación de los artistas al teatro, la escasez de medios y apoyos, la falta de salas y centros de representación con especificaciones artísticas y la ineficacia de las autoridades responsables de aportar soluciones innovadoras y articuladas para la visión del director del texto, lo que añadiría auténtico interés a la obra. Además, la función del escenógrafo en el mundo árabe es muy desconocida entre una gran parte de directores y trabajadores del teatro. El director árabe sigue viéndose a sí mismo como el señor de la función, el único con una responsabilidad creativa, mientras que, en el teatro europeo, se observa una colaboración entre artistas basada en una relación de intimidad en el equipo y de respeto mutuo a las opiniones de director, escenógrafo y otros diseñadores y artistas para alcanzar una visión unificada que encarne el espíritu de un trabajo conjunto para crear la visión de dirección del texto. Así, el director, por sí solo, aunque tenga la capacidad, no puede encarnar la visión del texto de forma artística sin recurrir a artistas, técnicos y diseñadores de la escenografía que aporten sus opiniones e ideas para

contribuir a dar forma a la visión de la dirección de una manera exacta y equilibrada, ya que contribuyen a la producción de la representación en el teatro moderno, hecho que, hasta la actualidad, brilla por su ausencia en el teatro árabe.

Así pues, el teatro árabe se encuentra en un estado de confrontación permanente con el escenario tradicional, desprovisto de las tecnologías necesarias, lo que no aporta al director y al equipo de trabajo todos los medios y posibilidades para la representación, ni se corresponde con el desarrollo moderno de la representación teatral en sus diversas formas, que basan sus formas escenográficas en el espacio arquitectónico del teatro y en las tecnologías modernas.

La realidad del teatro árabe actual. Carencias conceptuales de la escenografía.

El decorado, en general, se considera uno de los elementos visibles más importantes para la configuración visual de formas y volúmenes sobre el escenario, además de aportar un placer visual y lograr un equilibrio



Escenografía de una representación teatral árabe.

plástico según la visión del director del texto en colaboración con la interpretación y los elementos expresivos complementarios, lo cual tiene como objetivo hacer llegar un mensaje determinado y crear un efecto sobre el público, una persuasión intelectual y visual. Es decir, la organización de la relación estética y sensorial entre los elementos del decorado y la representación contribuye a descodificar los símbolos de la obra, que vienen indicados por el autor y la visión del director al analizar el texto y crear un ambiente general. Por tanto, el decorado no se considera un elemento autónomo, sino un arte subordinado que se basa en un estudio metodológico que contribuye a enriquecer el lenguaje teatral, expresivo y plástico junto a los elementos perceptibles audiovisualmente, que ayudan a dar forma a la imagen general del espacio teatral, como la interpretación, el vestuario, la

iluminación y el sonido, con el objetivo de crear un determinado efecto en el público.

Al observar el teatro tradicional árabe, vemos que su escenografía es la propia naturaleza de los lugares donde tiene lugar la representación, como plazas públicas, calles, cafés, viviendas y palacios. En el siglo XIX el arte teatral árabe era una adaptación del europeo, y no había un interés en dotar de carácter propio árabe a la representación, que no se consideraba sino ajena y europea, aunque servía como medio de expresión de cuestiones sociales. Gracias a la apertura y el intercambio cultural entre el mundo árabe y Europa en el siglo XX, se aumentó el interés de artistas y estados por este campo, lo que favoreció que numerosos artistas árabes fueran enviados en viajes de estudio, como autores, directores y diseñadores, que se inspiraron en estas artes dramáticas, recibiendo su influencia y trasladando sus fundamentos y reglas a todos los rincones del mundo árabe, en todas sus formas y tendencias artísticas y literarias. Gracias a ellas, se dieron a conocer las funciones de la escenografía en general y del decorado teatral en particular, que se ejemplifican en la belleza de la composición y la organización de las unidades escénicas del espacio teatral, por medio de la armonización de volúmenes y formas, relaciones, colores y ritmos, contribuyendo a hacer llegar la información y la visión al espectador. También se hace hincapié en las épocas y lugares de la acción dramática a través de los decorados que ilustran el periodo histórico y del lugar real donde suceden los hechos, ya sean decorados interiores o exteriores. Además, especifican el método de la representación, comedia o tragedia, realista o imaginaria. El espacio teatral refleja un ambiente adecuado para los actores y la realidad social, psicológica y cultural de los personajes.

Para conseguir todo esto, en cualquier teatro del mundo, el diseñador de los decorados o el escenógrafo debe proceder a definir una idea y un método para la representación, además de la forma y el tipo de escenario. El escenógrafo o el diseñador del decorado debe poner todos sus conceptos y su visión a la hora de describir las escenas dramáticas. Sin embargo, en el mundo árabe, el problema es que se ignora esta función y, en la mayoría de los casos, el diseñador del decorado es un simple realizador de las ideas del

director, quien le explica la acción y las relaciones dramáticas, lo que en principio es labor del escenógrafo, para descodificar audiovisualmente la obra y llegar a un equilibrio plástico que se corresponda con el sentido general del texto y la visión del director para crear un efecto sobre el público, y como ejemplo de la marginación del papel del escenógrafo árabe, podemos citar la posición de la directora siria Raghda Al Sharani en este sentido, y que dice: “Hasta ahora en el teatro no puedo diferenciar entre el productor y el especialista en la escenografía. Estoy segura que hay especialistas en la escenografía, pero en este contexto la idea es mía y tengo todos sus detalles en la cabeza, y sé con exactitud qué tipo de iluminación me conviene o qué tipo de decorado, e incluso qué color, quiero. Así que no necesito un especialista en escenografía que tal vez no entienda mis ideas.”(Sitio de Middle East. www.middle-east-online.com).

La confianza entre el director y el escenógrafo árabes es prácticamente inexistente y la labor de creación de una representación teatral es una tarea individual, muy alejada de la colaboración de un grupo, donde se imponen las ideas del director para determinar los movimientos, el ritmo, el sonido, la iluminación y el decorado,



ignorando su relación con el escenógrafo y el resto de los miembros del equipo. Y aquí nos referimos a la mayoría, pero no a la totalidad, ya que existen artistas árabes con una completa conciencia del papel del escenógrafo y su responsabilidad sobre la obra dramática codo con codo con el director, especialmente en algunas obras especializadas y entre las generaciones jóvenes con cultura en este campo. Las características del director y las del escenógrafo son claras y compatibles para articular la obra dramática y para la forma escenográfica, de modo que pueden reflejar un espíritu de colaboración dentro de la obra. Por ello, podemos definir el tipo de escenografía y decorados teatrales empleados en el mundo árabe dividiéndola en dos clases, los teatros comerciales y los teatros académicos

con funciones académicas y experimentales, que, por desgracia, solo se representan en una ocasión en algún festival y no vuelven a representarse a no ser que sean invitados por otros festivales.

Con respecto a la escenografía y el decorado en el teatro árabe comercial, normalmente, si no siempre, siguen la escuela realista. Se proponen temas sociales y políticos en forma cómica con el objetivo de entretener y obtener un beneficio económico. El público que acude a ellas es la gente en general, habitualmente sin un conocimiento adecuado de las normas y reglas artísticas de la representación. Por ello, en la mayoría de los casos, no interesa presentar una escenografía y unos decorados diversificados y con la tecnología moderna que podría convenir a la producción y que influirían a la hora de obtener beneficios. Se busca a los diseñadores más baratos y normalmente se contentan con carpinteros que realizan todo el decorado, que habitualmente tiene una sola escena o dos a lo largo de toda la función. Además de la elección errónea de los textos, la trivialidad en el planteamiento y la no adecuación al texto, lo que explica que se presenten, en algunas ocasiones, obras que no suelen pasar de las veinte páginas, mientras que se espera que la obra dure de tres a cuatro horas, y como dice el diseñador iraquí AbdulkarimAwadh: “Ningún carpintero que haya diseñado una mesa, se convierte en diseñador de interior. Primero, se necesita estudios académicos, (...) segundo, el escenógrafo que goza de una amplia experiencia artística y cultural” (Omar Chabana. 2011. periódico al Itihad).

La escenografía y el decorado de las representaciones académicas es completamente distinta, prácticamente lo contrario que el teatro comercial del que hemos



hablado. Se representan obras teatrales muy diversas que siguen las normas de escuelas y tendencias artísticas, como la clásica, la realista, la simbolista, la del absurdo, etc. Proponen temas sociales y políticos que se interesan por la sociedad en forma trágica, cómica o tragicómica. En la mayoría de los

casos, acude a ellas un público culto y especializado en el arte dramático, como directores, autores, diseñadores, escenógrafos o técnicos, totalmente conscientes de los fundamentos de la representación teatral. Se llevan a cabo festivales y concursos nacionales e internacionales en el mundo árabe para este tipo de teatro, como el festival de teatro experimental de Egipto, el festival teatral de Cartago en Túnez, el festival de teatro profesional de Argelia, el festival de teatro de Jordania, el festival de teatro del Golfo Pérsico, etc., dependientes de cada país. En ellos se conceden premios a las mejores obras y se homenajea a los artistas participantes, como al mejor director, al mejor actor o actriz, a la mejor iluminación, al mejor vestuario o a la mejor escenografía. Así pues, el interés por los elementos teatrales y escenográficos llega a su máxima expresión, en busca de una personalidad árabe para todo lo moderno y avanzado, tanto en la técnica de escritura de los textos, como en la dirección, la actuación o la escenografía, empleando las tecnologías modernas disponibles para la creación de los escenarios.

Para conseguirlo, algunos diseñadores árabes realizan bocetos sobre papel o emplean un programa moderno de diseño en 3D, que les permite plasmar su visión escenográfica y hacer modificaciones, para el director de la obra y facilitar el diseño de movimiento de los actores así como la configuración del espacio según la disponibilidad. A la vez está la alternativa del escenario tradicional, teniendo en cuenta sus posibilidades tecnológicas limitadas para crear un efecto mecánico, por medio de las aberturas posteriores en el escenario, rejillas superiores de barras de hierro o grúas que contribuyan a desplazar y cambiar los escenarios, aparatos de efectos diversos, pantallas y proyectores. Así, los artistas árabes se esfuerzan por realizarse a sí mismos creando, dando forma y configurando escenarios con un valor simbólico que provoque un efecto sobre la función en conjunto. Presentan escenografías coordinadas entre sí según la idea del autor y la visión del director, a pesar de los numerosos problemas de los que adolece el teatro árabe en la actualidad, por la falta de apoyos, la inexperiencia y carencia de medios y el desinterés de las autoridades árabes competentes.

La iluminación teatral.

Necesidad de actualización en el mundo árabe.

La iluminación es uno de los elementos técnicos y conceptuales más importantes en la visualización de una obra, ya que contribuye de forma fundamental a obtener un clima dramático de la acción de manera plástica y estética. La iluminación es un arte que exige experiencia y conocimientos, debiendo tener una conciencia de su relación con las demás artes y elementos de la representación, como el decorado, el vestuario y la interpretación. Debe poner su potencial al servicio de la acción y la representación de acuerdo con la visión del escenógrafo, sirviéndose de la tecnología moderna. Debe ser capaz de combinar la psicología con las artes dramáticas para crear un ambiente plástico para la representación que explique la acción dramática audiovisualmente.



Iluminación de una representación teatral árabe.

Al investigar sobre la iluminación teatral en el mundo árabe, observamos que no se encuentra en una situación mejor que el resto del mundo escenográfico, ya que, en el teatro tradicional al aire libre o en salas privadas se usaba iluminación natural o lámparas de aceite. Posteriormente se fue desarrollando junto con los progresos del teatro en los siglos XIX y XX, con la mejora de dispositivos de iluminación con mayor potencia y concentración de la luz, manejados por medio de aparatos avanzados, atenuadores para variar el nivel, la intensidad o el color de la iluminación dirigida. Los artistas árabes conocen las funciones y objetivos de la iluminación teatral gracias al contacto con las instituciones artísticas europeas, que han confirmado el papel crucial de la iluminación para aportar un sello plástico y dramático a la acción, definiendo las formas tridimensionales mediante la iluminación. Además, se enfatizan los elementos del escenario y el método dramático y psicológico

que se expresa de forma realista o imaginaria a través de la intensidad de la luz, la variación del color y la proyección de sombras para obtener un ritmo adecuado. Así, la iluminación puede realizar una función dramática traduciendo las emociones en colores, orientación y potencia, que multiplican la forma y la belleza de la obra, con el objetivo de ayudar al público a comprender el argumento.

Los iluminadores árabes se han interesado por el uso de pantallas de colores fabricadas con celofán, que añaden color a la luz y contribuyen a crear un efecto dramático en la escena, así como por numerosos aparatos de iluminación dispuestos por todo el espacio teatral, fáciles de colgar, transportar y fijar, que se colocan en distintos lugares de la sala, tanto en la parte superior como en el suelo del escenario. Entre los focos más importantes se encuentra el fresnel, con una lente en espiral y de iluminación suave, así como los reflectores, que distribuyen una luz intensa sobre una zona determinada, la iluminación inferior, para iluminar las partes inferiores del escenario, o la iluminación trasera, para las zonas posteriores, y otros dispositivos de iluminación que proyectan una luz fija o móvil, además de

focos direccionales, cuyo operario los puede transportar y manejar a mano para seguir los movimientos del actor sobre el escenario, las candilejas, para iluminar la parte anterior del escenario, los focos, para concentrar la luz sobre un elemento



Tecnología de iluminación que se utiliza en actuaciones musicales árabes.

determinado, los focos en batería, una serie de luces verticales u horizontales para eliminar sombras, o los cicloramas, un telón blanco en la parte posterior del escenario que raramente se usan en los teatros árabes.

Sin embargo, el problema del teatro árabe es el desinterés y la falta de conservación de estos aparatos por medio de un mantenimiento periódico. En la mayoría de las ocasiones, no están completos, son antiguos o están

estropeados y no cumplen adecuadamente su objetivo, lo que obliga al iluminador a cambiar sus planes y utilizar un menor número de aparatos e impide conseguir un equilibrio plástico y dramático para la obra. Además, no siempre están disponibles aparatos modernos de forma continua y a veces son prácticamente inexistentes en algunos teatros, como el *varilight*, un aparato de iluminación diversificada que se caracteriza por sus formidables prestaciones y su flexibilidad y rapidez de movimientos para cambiar el color y la intensidad de la luz, o el equipo *gobos* de proyección, una pantalla donde se proyectan películas o fotografías y se caracteriza por proyectar la luz desde detrás, ofreciendo una amplia área para la representación de la escena. Igualmente, los proyectores láser, con rayos electromagnéticos intensos y potentes que dibujan formas geométricas o imágenes tridimensionales como los hologramas, o dispositivos de mapeado en 3D, que se utilizan para proyectar luz con alta definición sobre superficies reales en forma de imágenes tenues y que se manejan por medio de cuadros de control central llamados dimmers o atenuadores.

Así pues, estos aparatos modernos no se encuentran disponibles de manera continuada en los teatros árabes, dado que son caros y de tecnología punta y requieren habilidad y experiencia por parte del diseñador. Normalmente, se emplean en grandes representaciones, como festivales y celebraciones estatales, en las inauguraciones de festivales teatrales o en obras de carácter nacional, sufragadas por el estado, que contrata a empresas de iluminación. A veces, las compañías teatrales privadas alquilan algunos aparatos según las necesidades de la representación, por un periodo que no suele exceder de un día en las funciones académicas y en festivales nacionales e internacionales, o incluso en los teatros comerciales, que normalmente no recurren a este tipo de iluminación, sobre todo en obras infantiles que dependen en gran medida de los efectos y los colores brillantes, con ayuda de aparatos de efectos especiales y de iluminación, como dispositivos de fuego, hielo, lluvia o humo, que crean una especie de niebla que se extiende por el espacio teatral para provocar un efecto sobre el público.

El vestuario en el teatro árabe

El vestuario en el teatro es considerado uno de los elementos fundamentales de la escenografía, ya que juega un importante papel en el aspecto expresivo y estético de la configuración de la representación y ayuda a que el espectador descifre la obra e interprete los símbolos que se presentan por medio de formas, colores, épocas, lugares, métodos y necesidades del actor en su representación. El vestuario transmite una



Vestuario en el teatro árabe.

información específica sobre los personajes aclarando sus características: sexo, edad, condición social, oficio y temperamento, y ayuda a definir la forma, el género y la esencia de la obra, así como su simbología, tragedia o comedia, histórica o imaginaria, realista o no realista. Así pues, crea una escenografía excelente al relacionar los elementos audiovisuales, el sonido, el decorado, la iluminación, el atrezzo, las máscaras, el maquillaje y la peluquería, para configurar una forma visual y plástica, pues se trata de una especie de símbolo que ayuda al espectador a comprender a los personajes y a cumplir la función o el objetivo de estos dentro de la obra.

Cuando el teatro profundizó en el estudio de las funciones y objetivos específicos del vestuario, así como de su importancia en la representación, los artistas árabes se esforzaron por conseguirlos en la mayoría de las obras empleando referencias de diseño, como las líneas como el color para expresar el personaje. Existen desde los tejidos tradicionales hasta los tejidos electrónicos que no se han introducido en el teatro árabe hasta la actualidad para acentuar la naturaleza del vestuario. Se han creado vestuarios teatrales



La vestimenta islámica masculina.

que explican y definen la época y el lugar, la condición social y psicológica de los personajes, ya sea con una reproducción de vestuarios históricos o contemporáneos. Para su diseño se emplea el papel o algún programa 3D que hoy aportan todas las herramientas que necesita el diseñador para crear cualquier tipo de diseño con toda facilidad, ya sea a la hora de dibujarlo o de modificarlo, para elegir el tacto, el color o los detalles.

Al analizar la historia del vestido en cualquier cultura, observamos que son una parte esencial para definir su historia cultural, económica o social, pues tienen una importancia como cualquier fenómeno cultural o material. Si investigamos el vestido árabe preislámico, observamos que se trata de ropas amplias y colgantes parecidas a las modas griegas, turca y persa, que eran confeccionadas a mano por sastres. Tras la llegada del islam, la ropa se caracteriza por su sencillez de colores y adornos, ya que el islam rechaza la ropa masculina de tejidos lujosos de seda o con adornos de oro, así que llevaban una túnica y una prenda interior que cubría la mitad inferior del cuerpo, que vestían tanto hombres como mujeres. Les cubría una camisa, un jubón y un manto en la parte superior de los hombros y se cubrían la cabeza con un gorro alrededor del cual enrollaban el llamado turbante. A veces se cubrían con el llamado albornoz o abrigo largo con capucha grande que cubría el turbante por detrás.

Al extenderse el islam a comienzos de la época omeya, la vestimenta islámica pierde su sencillez y se difunde el uso de bordados árabes en la fabricación de tejidos lujosos y caros con bordados de oro y plata e inscripciones. Si al principio se reducían a ser confeccionados para califas, sultanes y comerciantes, con el paso del tiempo se generalizaron entre la población de todos los países árabes, lo que provocó el florecimiento de los telares en todos sus tipos, con algodón, lino y seda, y lujosos bordados, zaragüelles, gorros y turbantes. En la época abasí, los árabes reciben la influencia de los vestidos persas, y se extienden los zaragüelles, las calzas y las túnicas, es decir, mantos masculinos, además de gorros y caftanes con mangas amplias. Los vestidos de las mujeres se caracterizaban por el uso de calzas y zaragüelles amplios y una camisa que se pone desde la apertura reservada a la cabeza y encima de la cual se colocaba una prenda corta o un

velo en forma de túnica, largo y que cubría todo el cuerpo, para usar fuera de casa. Además, en este periodo, los vestidos de los jueces se caracterizaban por un gorro alto que solía llevar con un dosel, un tejido que cubría los hombros que los árabes adaptaron de los judíos y los cristianos de esa época.

En la época del califato fatimí, en los siglos X y XI, se extiende el telar y se producen nuevos tipos de tejidos, como los brocados, de colores vivos y brillantes, como un tipo de seda bordada de oro, o las telas *dabīqī*, que reciben este nombre de la ciudad donde se fabricaban y eran de las más valiosas y apreciadas, con volantes y bordados y que eran usadas para las ropas de califas, sultanes y visires; además,



La vestimenta islámica femenina.

se puede citar la *budna*, una prenda tejida con oro apropiada para hombres y mujeres, y la *dirā'a*, una camisa corta que no pasaba de la rodilla y que los hombres se ponían por una abertura en el cuello sobre el dosel y el turbante para cubrir la cabeza, compuesta por numerosas capas que caían sobre la espalda. Las mujeres también llevaban zaragüelles largos, camisas y mantos que cubrían completamente el cuerpo y usaban muchos tipos de coberturas para la cabeza, como los velos o los burkas, *yashmaks* y chales para taparse el rostro con aberturas para los ojos.

En cambio, la vestimenta en la época mameluca se caracterizaba por la atención extrema a la riqueza de los tejidos especiales que se trajeron de Asia y Europa. La ropa masculina se caracterizaba por la condición social, y se vestían camisas y petos o caftanes amplios con mangas y cinturón anchos de algodón o seda de cachemir, que solo llevaban los príncipes, sultanes y comerciantes. También se introdujeron las pieles y la muselina para confeccionar tejidos y coberturas para la cabeza, como el turbante o el fez, un gorro alto y de diferentes formas que se llevaba en lugar del turbante y que era un símbolo de los príncipes para distinguirlos de los ulemas. Su nombre en árabe, *ṭarbūš* deriva de *šarbūš* y es de origen persa, *sarbūš*, que

significa “prenda para cubrir la cabeza”, y hasta hace poco se ha usado en Egipto y Oriente Próximo, de color rojo. La ropa de las mujeres se caracterizaba por los velos, las zaragüelles y las camisas amplias y por mantos, que, con el tiempo, se convirtieron en trajes con extremidades largas hasta el suelo y mangas largas y amplias.

La vestimenta árabe popular en la actualidad

A. La vestimenta en Egipto

En los hogares egipcios, la vestimenta árabe varía de un ambiente a otro y de una región a otra, especialmente la femenina. Las mujeres nubias visten unas chilabas amplias y elaboradas con bordados y cuentas llamadas *Al barwān* en la región oriental, que las mujeres llevan dentro de casa en la región central, con volantes en las mangas sobre los hombros y bordados en los extremos, que se estrechan gradualmente y cuyo largo llega hasta la mitad de la pierna aproximadamente. Fuera de casa, las mujeres se ponen *caftanes*, unos trajes negros y largos hasta los pies que se coloca sobre la chilaba tradicional amplia. *Al abaa* o Mals, una tela que se suele llevar para salir, se pone sobre la cabeza y cubre completamente el cuerpo, además de un velo o manto para cubrir el rostro. En el desierto, estos trajes se caracterizan por la sencillez y normalmente llevan también chilabas amplias de color negro con pocos adornos y bordados que se usan para realizar las tareas cotidianas, junto a un jubón, una prenda alargada y abierta por la izquierda con una abertura redonda en el cuello hasta la mitad del pecho, sin mangas, para mostrar las de la prenda interior. Cuando salen de la casa, suelen emplear un *niqāb* o un *burka*, que cubre el rostro y al que se le añaden toques dorados, plateados o de cobre o cuentas. Además, las jóvenes egipcias suelen usar cinturones bordados de colores brillantes, que no están adornados en el caso de las mujeres adultas y que se colocan en la cintura para hacer el cuerpo más esbelto o acortar el traje mientras trabajan.



Asimismo, los tejidos son muy variados, según la clase social y el grupo de edad, empleándose algodón, lana, seda o lino con hilos brillantes. Los trajes bordados en rojo son señal de la mujer casada y los azules o negros son para ancianas y viudas.

La vestimenta de los hombres egipcios se distingue según la condición que tengan. Por ejemplo, los artesanos y carpinteros llevan zaragüelles amplios de cotonada o camelote, con un cinturón de tejidos trenzados. Llevan camisas de mangas largas y chilabas amplias con aberturas alargadas que llegan hasta la parte inferior del pecho, y sobre la cabeza se colocan una capucha o un gorro en torno al que se enrolla



vestimenta de los hombres egipcios.

un turbante. Cuando no están trabajando, se visten otras chilabas de lana cuyo diseño no se diferencia de las chilabas de trabajo, y se ponen sobre los hombros un manto amplio con un turbante en la cabeza.

B. La vestimenta en Oriente Próximo

Entre los países de Oriente Próximo se encuentran varios países árabes como Palestina, Siria, Líbano y Jordania, cuya vestimenta se vincula a la tradición popular y cuya geografía se

distingue según las regiones y ciudades costeras, desérticas y de montaña. En cada uno de estos lugares, la tradición es diferente por las costumbres y tradiciones que las caracterizan, pero en general la vestimenta se parece en su forma y se diferencia por el tipo de



Algunos tipos de La vestimenta de las mujeres en el Sham.

bordados, colores, tejidos, corte y adornos, que reflejan la posición económica y social de cada individuo, sobre todo entre las mujeres, dependiendo de si son pobres o ricas, solteras o casadas. Las primeras

suelen vestir sayas de colores y una *habīriyya* sobre la cabeza, un velo de seda que solo deja ver el rostro. Las mujeres casadas llevan una saya amplia y larga según las tradiciones de cada región, adornada con Kolfa, un velo de tela liso sobre la espalda y el pecho entrelazado con seda dorada o plateada al que se añaden cuentas o piedras preciosas o perlas, además de otros velos que les cubren el rostro y bandas negras sobre la cabeza. También se ponen chales y *Zaragüelles*, y *Malaat*, prendas negras de seda, y velos de rayas con los que se cubren todo el cuerpo.

Los hombres llevan camisas, chalecos y cinturones de seda en la parte superior del cuerpo y zaragüelles en la inferior, que son

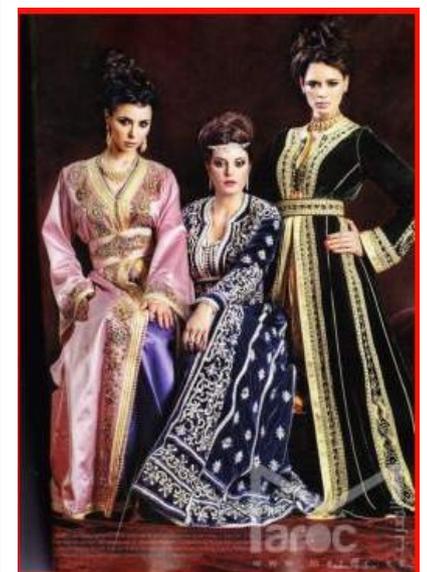


Algunos tipos de La vestimenta masculina en el Sham.

pantalones negros, largos y anchos. Además del *qunbāz*, chilabas abiertas por delante que se colocan sobre un lado mientras que por el otro se cierran con un cinturón y bajo el cual se llevan unos pantalones anchos. En la cabeza se colocan la kefia y unas bandas o un fez. En invierno se ponen chaquetas o abrigos con mangas bordadas y amplias de distintos colores.

C. La vestimenta popular en el Magreb

En el Magreb árabe, que incluye Marruecos, Argelia, Túnez y Libia, se siguen conservando las mejores tradiciones de las distintas civilizaciones que han ejercido una influencia allí, como la romana, la beréber, la islámica y la árabe, así como la africana y la europea, debido a su posición geográfica como puerta entre el continente africano y Europa.



Al caftán femenino en el Magreb árabe.

La vestimenta en los países del Magreb suele ser parecida en forma y diseño pero difiere en algunas características de una región a otra y, a su vez, de distinguen de otras vestimentas árabes

en numerosos aspectos, como la calidad de los tejidos que se emplean para confeccionarla, así como en los colores atrevidos y armoniosos, como el algodón, el lino y la seda, además de bordados dorados y plateados o con cuentas y piedras preciosas, a veces muy cargados, así como diseños de calidad que miran por la modestia del vestir sin menoscabar su belleza. Así pues, la mayoría de las prendas tradicionales de estas regiones, como el caftán, la takšīṭa, la šadda de Tremecén, la chilaba, el jubón, el ḥāyik, el safṣārī (capa tunecina), el karākū (abrigo) o el ‘abrūq se consideran de origen árabe, como la chilaba, el jubón, los zaragüelles, los mantos y los turbantes, y otras prendas de origen turco, beréber o andalusí, como la šāšiya, la qašābiyya o el albornoz, además de otras muchas prendas que llevan tanto hombres como mujeres.

Algunas de estas prendas se emplean para los trabajos cotidianos y otras se reservan para las celebraciones religiosas o las fiestas, nacimientos, bodas o circuncisiones. En el día a día, mujeres y hombre llevan la chilaba tradicional (o ŷabādūr), compuesta de

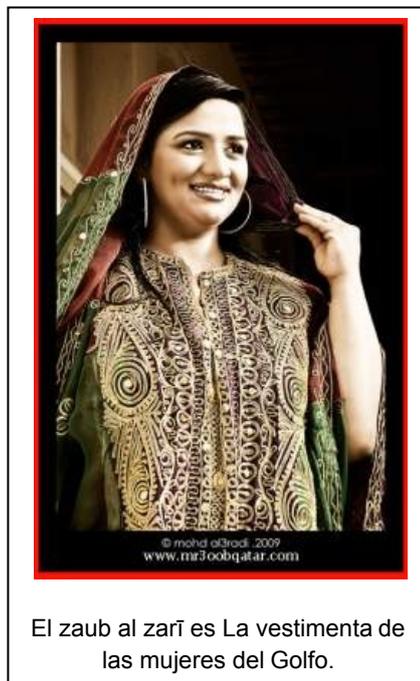


una chaqueta y unos zaragüelles amplios, y chilabas cuya forma se parece a la del caftán con la cabeza cubierta por una capucha que cae por la espalda y se emplea cuando hace mucho calor o cuando llueve mucho. El caftán, en el pasado, era usado por hombres y mujeres, pero, con los avances sociales, ahora lo emplean solo las mujeres y se le han introducido algunas características bereberes. Los accesorios también tienen mucha importancia, y las mujeres se ponen un calzado conocido como šarbīl, parecido a las alpargatas y hecho de piel y bordados dorados o de seda, mientras que los hombre llevan la balġa, también semejantes a las alpargatas pero sin bordados y de diferentes colores. Los hombres también usan el fez o šāšiya (Túnez) para cubrirse la cabeza.

D. La vestimenta en el Golfo Árabe

Las vestimentas del Golfo son todas muy semejantes, debido a la cercanía ideológica y cultural y de costumbres y tradiciones que rige la vida social en estos lugares. Las prendas tradicionales se caracterizan por muchas especificidades, con colores, bordados, adornos y diseños muy parecidos, que se distinguen en algunas zonas, regiones y países. Suelen ser amplias y cubren todo el cuerpo tanto en el caso de las mujeres como en el de los hombres.

La vestimenta de las mujeres del Golfo se caracteriza por prendas especiales para la casa y otras distintas para salir. Hay prendas interiores como la *šalḥā*, que es una chilaba corta y ligera que se colocan las mujeres



sobre *zaragüelles* anchos y chalecos, encima de la cual se ponen *Darraa*, es una chellaba larga con mangas largas, parecidos a la vestimenta masculina, aunque se diferencian de esta por la diversidad de formas, colores y bordados. También llevan el *nafnūf* o *fustān* bordado, que es un vestido ceñido, que se emplea en las bodas o al salir de casa. Por otro lado, está el *Zaub al zarī*, una prenda cuadrada y amplia con abertura por donde se introduce la cabeza y que llevan las mujeres, en el interior y en el exterior, sobre prendas exteriores como la *darraa* o el *nafnūf*. Estas prendas se confeccionan con tejidos ligeros como el algodón, la seda, la lana o el tul, con bordados con *al zarī* (hilos dorados) o *Al Telī* (hilos plateados), para mostrar el ambiente cultural del país, ya sea agrícola, marinero o incluso arquitectónico. Asimismo, se visten con *abaya*, mantas para salir de casa, prendas negras y amplias con aberturas delanteras y mangas estrechas con las que las mujeres cubren todo su cuerpo. Tampoco hay que olvidar las capuchas y velos para la cabeza, como los del *niqāb* y el burka, o los que se usan para cubrir el rostro, u otros chales sobre la cabeza, así como el *bojnaq*, una prenda especial para las niñas hecha con tejidos bordados que rodea la

cabeza dejando el rostro al descubierto y que cubre el cuello y el pelo, que llega hasta por debajo del pecho por delante y cubre la espalda por detrás.

La vestimenta masculina en el Golfo se caracteriza por la naturaleza del medio ambiente y los gustos árabes, por su sencillez y liviandad, por sus colores blancos o claros. Los hombres del golfo visten prendas exteriores muy diversas. Algunos de ellos se aferran al *izar*, una tela que se ciñe en torno a la cintura y se usan como prendas interiores, además de zaragüelles, camisas blancas y amplias que se ponen bajo la *dašdāša* o la *kandūra*, camisas largas hasta



vestimenta masculina en el Golfo, con la *dašdāša*, el *bisht*, al *gotra* e *īgal*.

los pies con manga larga de algodón o lana. Este vestido, en Omán y los Emiratos, se denominan *kandūra* y tiene una pequeña tela sobre el pecho con distintos hilados en forma de adornos, además de cinturones dorados y plateados adornadas a mano, donde se coloca *al janyar*, daga para las ocasiones especiales.

Entre las prendas masculinas del Golfo también hay *al Sedari*, chalecos de algodón que se ponen sobre la *dašdāša* o las camisas largas para proteger del frío y dar una forma más elegante a la ropa, que suelen llevar los comerciantes y los ancianos junto a un *bisht*, que es un capote amplio abierto por delante de lana o piel, con bordados dorados hechos a mano. Para cubrir la cabeza, los hombres del golfo Pérsico usan la *kefia*, parecido al fez, que a veces se lleva solo y a veces con *al gotra*, un pañuelo blanco de tela ligera o un chal de tejido más grueso hecho de lana, ceñido con *īgal* unas tiras negras o con adornos, que son unas cuerdas de lana que se doblan enrollándose en torno a la cabeza. También se emplean unas prendas parecidas a los turbantes en algunos países, como el Sultanato de Omán, llamadas *kimma*, o *īšāba* en los Emiratos, de diversos tejidos y colores.

La modernización de la vestimenta árabe comenzó en la segunda mitad del siglo XIX y duró hasta mediados del XX. Los hombres fueron los primeros en abandonar gradualmente las prendas tradicionales a causa del intercambio cultural, el contacto entre los árabes y el extranjero y los viajes a Europa, que ejercieron una fuerte influencia. También la vestimenta femenina recibió este influjo y cambiaron los modelos tradicionales según las modas europeas, tanto en los tejidos como en los bordados y el diseño. Por tanto, la vestimenta más extendida actualmente en la mayoría de los países del mundo árabe se relaciona con la moda americana y europea, tanto en los trajes oficiales como en los tradicionales, aunque no han logrado cambiar todas las prendas que se emplean tradicionalmente en los países árabes, especialmente en el Golfo y la península Arábiga, donde casi todos los hombres conservan los vestidos tradicionales.



La kandūra con el kimma o el ṭšāba.

El sonido

La actualidad del sonido en el teatro árabe

El sonido es uno de los elementos fundamentales de los que depende el teatro desde sus inicios, comenzando por la voz del actor y terminando por la música que acompaña la representación, ya que puede reforzar y explicar la acción sobre el escenario. Los efectos sonoros acentúan el contenido del texto y tienen una función para cumplir el objetivo artístico, que es transmitir la idea la visión del escenógrafo al espectador con la mayor facilidad. Se trata de un elemento central que lleva un mensaje o una indicación sensorial para la estructura dramática de la obra, lo que realiza una traducción del discurso que transporta un significado, gracias a la elaboración de efectos

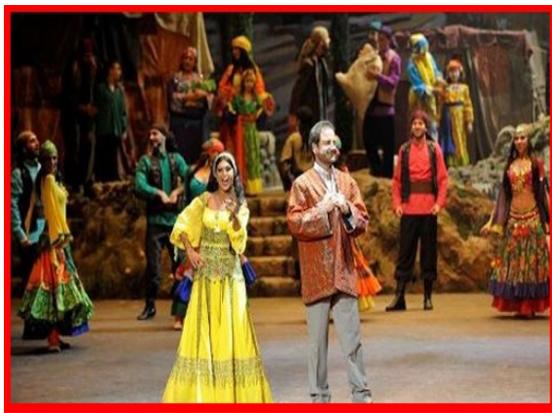
naturales, ambientales, artificiales y musicales, acompañando la acción que ha diseñado el escenógrafo para arrojar luz sobre las ideas y la imaginación.

Partiendo de esto, los artistas árabes se interesan por ellos, ya que son conscientes de su importancia como efectos sonoros que persiguen un equilibrio dramático en la representación y el público, provocando emociones, sensaciones, reacciones y tensión por parte del actor y del público, además de crear una atmósfera general y facilitar la visión del director y el escenógrafo, definiendo el ritmo. Todo ello, ofreciendo una explicación al espectador, que es el objetivo artístico al que se dirige la visión del escenógrafo al emplear todos los elementos audiovisuales de la representación para transmitir con fuerza la idea del espectáculo.

El problema, en el mundo árabe, reside en la preparación de los efectos especiales. De todos es sabido que la preparación de los efectos audiovisuales comienza tras la selección de la obra en colaboración con el escenógrafo de la obra, tras la cual, el diseñador de sonido crea un cuadro de efectos y continuidades musicales que enriquecen la representación. Posteriormente, se elaboran los efectos en un estudio o se trata de capturarlos en lugares y ambientes diversos gracias a aparatos especiales de grabación electrónica y micrófonos o dirigirse a su propia biblioteca.

Pero, en el mundo árabe, el diseñador de sonido no se interesa de estos asuntos, y normalmente se recurre a soluciones fáciles que economicen tiempo y esfuerzo, recurriendo a bibliotecas de sonidos pregrabados o a películas internacionales en busca de efectos sonoros que se adecuen a la obra. Esto implica que el teatro árabe adolece de una escasez de medios propios para la creación de efectos especiales para usarlos con calidad, y en la mayoría de las ocasiones se emplean ordenadores o aparatos de grabación como mezcladores, cuya disponibilidad artística se restringe a su uso en la propia escena, definiendo el nivel y la intensidad del sonido durante los ensayos y teniendo en consideración la voz de los actores sobre el escenario para preparar la obra.

Este es el caso de las representaciones teatrales comerciales y académicas, para las que se eligen bandas sonoras musicales y de efectos pregrabadas en casi todos los casos, mientras que en otras ocasiones, los equipos de trabajo tocan música en directo con intérpretes sobre el escenario, lo que implica que el teatro árabe emplea de una manera muy pobre la música en directo para representaciones trágicas y cómicas, recurriendo a grabaciones que se reproducen durante la función, en óperas o musicales, realizadas por



Tierra de los gitanos, obra musical del teatro Rahbani en Líbano.

compositores con conocimiento de los géneros musicales y de su historia, para ponerlos al servicio de la obra de manera adecuada y que transmitan la época y el argumento. A menudo, adoptan la forma de recitales en directo o se hacen con grabaciones actualmente.

El interés del mundo árabe por este tipo de representaciones no surge de la nada, ya que el primer instituto de la música se creó en 1914, para ofrecer una enseñanza de la música de origen árabe y conservar el legado musical árabe. Este instituto fue inaugurado por el rey Fu'ād I, y fue denominado en un primer momento Instituto Real de Música Árabe. De él salieron los mejores artistas y músicos árabes, como Muḥammad'Abd al-Wahhāb. Este instituto tuvo una gran influencia sobre las artes en general y especialmente sobre el teatro musical, con una larga historia que comienza en Egipto con el jeque Salāma Ḥiḡāzī y alcanza su apogeo con Sayyid Darwīš, al que siguió el jeque Zakariyyā Aḡmad y posteriormente la compañía de los hermanos Raḡbānī en Líbano. Pero las mejores melodías de opereta y musicales árabes fueron las de Sayyid Darwīš, cuyo nivel artístico fue superado por Ya'dūd, de tendencia expresionista, que innovó sus contenidos y el argumento contenido en el texto componiendo treinta operetas cuyas canciones son incomparables y recuperan la belleza musical.

La opereta es un género menor de la ópera, una obra teatral musical que aparece entre mediados del siglo XIX y principios de los años veinte del siglo pasado, desarrollada a partir de la ópera cómica francesa y que se distingue de esta por la forma y el contenido, ya que incluye diálogos en prosa en lugar de cantados, además de incluir numerosas canciones sin una melodía independiente, como en el caso de la ópera, sino con tonadas sencillas y acompañadas de canto y baile. Normalmente, su objetivo es el mero entretenimiento sin profundizar en ningún tema. El arte de la opereta se extendió en el mundo árabe con adaptaciones europeas francesas adecuadas al gusto árabe y apareció en el primer tercio del siglo XX de la mano de SalāmaḤiḡāzī, DāwudḤusnī, Naḡīb al-Rīḡānī, ‘Alī al-Kassār e Iḡsān‘Abd al-Qaddūs en Egipto, extendiéndose posteriormente al resto de los países árabes, como Siria y Líbano, gracias a las giras de las compañías musicales egipcias. De entre las obras más importantes de este género podemos destacar *Šahrazādwa-alfḡaylawā-layla* (“Sherezad y las mil y una noches”) y *Hadiyyat al-‘umr* (“El regalo de la vida”).

Sin embargo, en el mundo árabe observamos que la ópera no ha gozado de aprobación, al tratar de un arte que exige una cultura



Ballet en el teatro de la ópera en Egipto.

especial de la que carece el público árabe en general. El primer teatro de la ópera en el mundo árabe se remonta a 1869, en Egipto, durante el gobierno del jedive Ismā‘īl, que ordenó su construcción con la intención de crear una ópera egipcia y árabe siguiendo el modelo de los teatros europeos para fomentar el desarrollo del teatro. Por desgracia, la ópera árabe imitó a las representaciones europeas y no se compuso un solo texto árabe para su representación operística, por lo que la ópera árabe no tiene un sentido real como arte, limitándose a Egipto y al Sultanato de Omán, que invitan a compañías extranjeras para representar funciones operísticas, como por ejemplo alguna obra de Monteverdi, la famosa *El barbero de Sevilla*, de Rossini, o *Las bodas de Figaro*, de Mozart, además de obras menores

internacionales o árabes, junto con festivales musicales de canción árabe por parte de numerosos artistas, a pesar de los intentos fracasados de crear una ópera árabe, aunque existen orquestas que se interesan por interpretar melodías internacionales.

Conclusiones al capítulo 3

1.- La representación árabe tradicional está totalmente condicionada por el lugar concreto donde se realiza en cada momento, ya que sus espacios varían desde los cafés, plazas, calles hasta los salones adecuados para las narraciones de cuentos e historias populares.

2.- La oralidad, con sus gestos y expresiones corporales, sus impostaciones, imitaciones, guiños, y toda la gama de recursos para mantener la atención del público, es una característica de la cultura de la representación en el mundo árabe, por medio de las muchas figuras de su acervo cultural. Esta máxima expresión artística condicionará totalmente cualquier tipo de escenografía.

3.- La improvisación en la representación es característica de las figuras más populares en el mundo árabe. En el teatro la adaptación de intérpretes del mundo tradicional al teatro más formal, donde deben seguir un guión y adecuarse a reglas rígidas en su discurso, será un gran problema para el artista oral árabe.

4.- A comienzos del siglo XIX, en el mundo árabe se comenzó un tipo de representaciones teatrales al modo europeo, adaptándose a los conceptos occidentales, especialmente a los franceses.

5.- A mediados del siglo XIX se produce la inauguración en Egipto del primer Instituto de Artes Dramáticas del mundo árabe, donde espectáculos teatrales por primera vez, aunque con formas europeas, recurrían al legado tradicional árabe para representarlo.

6.- A finales del siglo XIX, junto a la adaptación y traducción de obras europeas, se incorpora el acervo cultural árabe, basado en su legado poético

y en su rica literatura discursiva, basado en sus historias y cuentos, de la mano de Mārūn al-naqqāš, Ya‘qūbsannū‘ y Jalīl al-qabbānī.

7.- A comienzos del siglo XX surge el estudio de las corrientes europeas y su adaptación al modo árabe por parte de pioneros como Aḥmadšawqī, Maḥmūdtaymūr, Tawfīq al-ḥakīm, ‘Alibākaṭīr, Bašarfāris, Sa‘dallāhwannūs. Estos autores proponen diversas problemáticas de la realidad árabe, a pesar de la oposición de los poderes de su época.

8.- A mediados del siglo XX, con un contacto intenso con Europa en todo el ámbito cultural, se desarrolla el movimiento moderno teatral árabe y con él se estudian las artes escénicas en los institutos oficiales, abordándose los elementos de la representación, la dramaturgia, la dirección, la interpretación, el decorado, el vestuario, la iluminación y la música. Es entonces cuando se inicia el interés por la escenografía.

9.- El escenógrafo como figura aparece y se define finalmente en el mundo árabe a partir de los años 1970 como el configurador del espacio teatral, encargado de armonizar todos los elementos de la representación, para obtener una unidad formal y visual sobre el escenario que exprese el espíritu de la obra. El escenógrafo coordinará todos los elementos del espacio escénico, decorado, vestuario, sonido e iluminación.

10.- El entorno árabe más tradicional se resiste a la aceptación de las modernas corrientes teatrales. Los artistas tienen que adaptarse a las nuevas tecnologías de este nuevo contexto, donde han aparecido nuevos espacios, en que se emplean escenarios móviles, pantallas de proyección, iluminación moderna por medio de láser, tecnología 3d, hologramas, etc.

11.- El mundo árabe sigue hoy en día con una idea de la escenografía excesivamente contenida y anclada en el pasado. Mientras en Europa se apuesta por el espíritu de colaboración entre los diferentes artistas, donde director, escenógrafo y equipo aúnan esfuerzos por una visión conjunta de la obra, en el mundo árabe al director se le sigue considerando el único elemento creativo.

CAPÍTULO 4

EL DISEÑO ESCENOGRÁFICO EN KUWAIT

Breve introducción a Kuwait

Kuwait es un pequeño pero importantísimo país árabe que se encuentra en el extremo norte del Golfo Árabe o Pérsico. Tiene una antiquísima historia y existen vestigios de la Edad de Bronce desde el 4.500 a C en su famosa Isla de Falaka. También hay datos de su descubrimiento por los griegos en el camino de Alejandro el Magno hacia la India. Dentro del Imperio Dilmun de Bahrein, Kuwait destacó a lo largo de los siglos como zona más interior del Golfo Pérsico, vecina a la desembocadura del Tigris y el Éufrates, con una excelente bahía y un puerto natural, junto con Falaka, isla que dominaba la geografía de la zona. Era un importante punto comercial y estratégico para las caravanas que arribaban después de cruzar el gran desierto árabe y enlazaban con Damasco y Bagdad.

Su población originariamente estaba compuesta por los nómadas beduinos que allí acampaban al completar sus periplos, así como por la gente de mar que comerciaba con diversos países, en particular India, y era una zona muy conocida por sus buscadores de perlas. Poseía una flota de centenares de “booms” o naves típicas kuwaitíes, aptos para la navegación oceánica.

Estuvo bajo dominio otomano primero, como toda la península árabe, y no se diferenciaba de otros países de la zona hasta que el imperio de Estambul, por diversas razones estratégicas, decidió ceder en 1716 la soberanía de ese territorio a la dinastía de comerciantes Al-Sabah. Estos, ahora convertidos en emires, buscaron en el siglo XIX la protección del Imperio Británico, aliados suyos habituales en temas comerciales, ante los diversos peligros que sufrían, desde los piratas que asolaban la costa, la apropiación de Basora por los persas y el constante acoso de diversas tribus envidiosas de su estratégico espacio.

En 1940 Arabia Saudí acabó por reconocer, después de diversas incursiones y problemas, a Kuwait como región autónoma y diferente. El jeque Ahmad Al-Jaber Al Sabah (1921-1950) se convirtió en su primer emir.

A partir de 1938 se habían descubierto grandes pozos petrolíferos y tras la Segunda Guerra Mundial se convirtió en uno de los mayores productores de crudo del mundo y con ello en un país de inmensa riqueza. Se instauró un estado de bienestar social radicalmente distinto al previo de beduinos, navegantes y pescadores de perlas en decadencia.

En 1950 el jeque Abdullah-Al Salem-Al-Sabah se convirtió en el llamado “jeque del petróleo”. Con él Kuwait se estableció como país absolutamente independiente en 1961, creando su propio estado desligado del Imperio Británico. En 1981 se convertiría en uno de los países fundadores del Consejo de Cooperación para los Estados Árabes del Golfo Pérsico.

Lacultura teatral y escenográfica de Kuwait

Dentro del Golfo Árabe (o Pérsico) Kuwait es conocido por su trayectoria cultural, artística y literaria. De hecho, es destacable que sea el único país de este entorno con tradición teatral y es un reconocido centro de expresión cultural. La historia de Kuwait está llena de personas que han contribuido a colocar su cultura y arte en un lugar medular en todo el mundo árabe. Este país estableció en su momento los cimientos del renacimiento cultural en esa región, durante la década de los años 1950 y 1960, favorecido por el desarrollo integral que supuso la eclosión petrolífera del país a partir del año 1946, pero también debido a su extensa tradición de centro cultural de la zona. Los kuwaitíes, debido a este cambio económico transformaron sus expectativas culturales, y a la vez que vigilaban la conservación de sus tradiciones, supieron adaptarse a los nuevos tiempos, con una fructífera relación con el entorno árabe e internacional. En los años 1970, debido a su ambiente de libertad artística de referencia, muchos escritores y artistas árabes se trasladaron a vivir allí. Como dato significativo, sus comedias televisivas están entre las más apreciadas en todo este entorno.

La palabra cultura se refiere a todo el bagaje de expresiones colectivas que conforman el carácter de un pueblo a lo largo de su historia, aquellas instituciones, hechos, acciones y conceptos con las que se identifican sus gentes. El doctor Aḥmad al-Baḡhdādī, dice que la cultura “ es la vida del ser humano, no existe sin él y él no tiene ningún valor sin ella. El ser humano vive por ella y para ella, e incluso lucha por su causa si es necesario. (...)y, se convierte en civilización, la cual se

considera el estadio más elevado y excelso de la cultura (...), con todos los principios y valores humanos que implica y le dan forma”(Al-Baghdadi. 2009,p.9).

Así pues, la cultura está conectada con el tiempo y el lugar de las personas, evolucionando, según las circunstancias históricas, mediante la adquisición formas nuevas de la vida cotidiana, los conflictos internos de la sociedad o el contacto con otras civilizaciones. Hoy existe el concepto de “globalización”, una forma nueva de cultura que alude a que la interconexión de los pueblos conforma nuevos aspectos comunes y unifica más las identidades particulares.

En la época griega “cultura expresa una alegoría que significa cultivar la tierra o el suelo, en el sentido de preparar la tierra para que dé frutos.” (Al-Bağhdādī. 2009, p.11).

En cuanto al concepto contemporáneo del término “cultura”, se puede decir que incluye cuatro nociones fundamentales: formación del intelecto individual para alcanzar el conocimiento; desarrollo mental y moral de la sociedad en su conjunto; contenido integral del arte y pensamiento de un grupo; vida material e intelectual de un colectivo.

Por consiguiente, “la cultura, en un sentido amplio, puede considerarse actualmente como el conjunto de características espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que definen una sociedad determinada o una parte concreta de ella, incluyendo las artes y modos de vida, así como los derechos y el sistema de valores, tradiciones y creencias.”(Al-Bağhdādī. 2009, p.13).

Dentro del importante renacimiento cultural de los habitantes de Kuwait, el movimiento teatral es una de sus factores fundamentales, dentro de los cambios sociales y políticos de este país en las últimas décadas. El teatro se ha convertido en la actividad artística muy destacada y quizás es de lo que mejor lo caracteriza en el mundo árabe dentro de sus expresiones culturales.

El surgimiento del teatro en Kuwait

En 1911, una época en que Kuwait era un punto estratégico como final del gran desierto Árabe y puerto interior del Golfo, el surgimiento de su teatro tiene como referencia la primera escuela nacional reglada, la *Madrasa*

Mubārakiyya. Esta había sido fundada el año 1911, por medio de donaciones benéficas y sus enseñanzas continuaron hasta que el Consejo de Estudios se hizo cargo de ella bajo la administración gubernamental en 1936.



La Madrasa Mubarakiyya, primera escuela en Kuwait, 1911.

Este Consejo fue equivalente en sus funciones al actual Ministerio de Educación y Enseñanza. Es importante destacar que la educación en Kuwait antes de la creación de esta escuela se llevaba a cabo en mezquitas y centros de instrucción religiosa donde se aprendía a leer y escribir, unas matemáticas básicas y a memorizar el Corán.

Los comienzos del teatro en Kuwait son relativamente tempranos con respecto al resto de los países árabes y recibieron la influencia de una compañía dramática del ejército británico que realizaba representaciones en las escuelas iraquíes y las retransmitía por la radio nacional en torno a 1920. Como afirma el profesor ‘Umar al-Ṭālib acerca de estas representaciones, “Muchos espectadores no entendían la lengua en la que se actuaba, pero eso no impedía que disfrutasen de la función, porque la creatividad de los intérpretes les bastaba para comprender. (...) El profesor Ḥamad al-Rayīb, pionero del movimiento teatral kuwaití, cuenta que escuchaban las obras por Radio Bagdad y les encantaba imitarlas y adaptarlas.” (Jālid Sa‘ūd al-Zayd, 1983, pp. 13-14).

Primeras representaciones teatrales en Kuwait

La pasión por el teatro no solo vino de las transmisiones por radio de las obras de la compañía teatral del ejército británico, sino que influyó el intercambio comercial de los kuwaitíes, dada la importante actividad de la flota que partía de sus famosos buscadores de perlas, que vendían en mercados de todo el mundo. Así pues, estas primeras influencias prendieron la chispa del teatro en Kuwait en 1922, en el patio de la escuela Al-

Aḥmadiyya, segunda escuela reglada del país. La representación tuvo lugar solo un año después de la inauguración de la escuela, en las festividades del final del año académico celebradas con la presencia de los padres en la que los alumnos representaron una función que obtuvo un gran



Imagen de la celebración del nacimiento del profeta Mahoma en la Madrasa Mubārakiyya el año 1948 (fotografía de archivo de la revista Al-Mu'allim).

éxito. La obra se basaba en un texto escrito por el jeque 'Abd al-Azīz al-Rašīd, uno de los maestros e instructores más importantes y destacados de Kuwait en lengua árabe clásica y no en el dialecto local, confirmando su carácter de teatro serio y dando importancia a la lengua y mostrando la capacidad del teatro para dirigirse a la gente y tratar su realidad social.

La segunda representación, como se menciona en la *Historia del Teatro Kuwaití*, narra la historia de “La bella durmiente”, y fue realizada por miembros de la misión británica en el país, entre 1922 y 1927. Llama la atención que esta representación incluyese indicaciones escenográficas y, aunque en algunos aspectos sea muy elemental, refleja la preparación del lugar escénico dentro de la casa de la señora Millroy, quien organizó el espacio escénico y utilizó un banco adornado con tejidos de seda para hacer las veces de cama de la Bella Durmiente, además de acondicionar el vestuario de los personajes que iba a representar un grupo de chiquillas de la misión. (Jālid Sa'ūd al-Zayd, 1983, pp. 13).

La tercera representación teatral en Kuwait fue producto de la iniciativa de la *Madrasa Mubārakiyya* en 1939. El hecho provino de que las escuelas regladas kuwaitíes, después de pasar a depender de la administración educativa estatal, comenzaron a interesarse por el desarrollo de la educación moderna y trajeron a un grupo de profesores y maestros de distintos países árabes para trabajar conjuntamente con sus colegas kuwaitíes. Así, en 1936, llegó la primera delegación educativa de Palestina y se creó el entorno

adecuado para organizar una representación teatral nunca antes vista en Kuwait. En la *Madrasa Mubārakiyya* celebró una gran fiesta y surgió la idea de realizar una representación teatral con ocasión del fin del curso del año 1939. La obra llevaba por título *Islām ‘Umar bn. al-Jaṭṭāb* (*El islam de ‘Umar b. al-Jaṭṭāb*), redactado y dirigido por el profesor de la delegación palestina Muḥammad Maḥmūd Naʿīm, maestro de lengua árabe. Los personajes fueron interpretados por un grupo de alumnos, entre los que se contaba el anterior emir del estado de Kuwait, el jeque ʿĀbir al-Aḥmad al-ʿĀbir al-Ṣabbāḥ, o el pionero del teatro kuwaití Ḥamd Raʿīb.

Esta obra marca el auténtico inicio del teatro en Kuwait, ya que se plantea un método de interpretación y una preparación escenográfica, de



la mano de aquel profesor de lengua, alumno de Zakī ʿUlaymāt durante sus estudios de interpretación en El Cairo. Así pues, en esta obra puede apreciarse un claro interés por la preparación del espacio escénico, dispuesto en el patio y cubierto de alfombras persas ofrecidas por el consejo del príncipe del Palacio de Dasmān, así como el atrezzo y las espadas doradas que portaban los personajes. Esta era una de las exigencias que planteó para esta obra el emir del estado, el jeque Aḥmad al-ʿĀbir al-Ṣabbāḥ, con el fin de facilitar su puesta en pie, ya que la patrocinaba él personalmente. Es digno de mención el diseño del vestuario, preparado por el director de la obra y llevado a cabo por un sastre. Así pues, todos estos detalles demuestran el interés que mostraba desde sus inicios el teatro kuwaití por de la escenografía.

Ṣāliḥ Ṣihāb, uno de los actores de esta representación dice: “Aprendimos mucho sobre dicción correcta, buena interpretación, expresiones y movimientos acompasados que no pareciesen falsos, consiguiendo unos diálogos naturales, serios, sin necesidad de elevar la voz o gritar afectadamente. No es de extrañar, porque nuestro profesor, Muḥammad

Maḥmūd Naʿīm, había sido alumno del fallecido Zakī Ṭulaymāt cuando estuvo en El Cairo” (Jālid Saʿūd al-Zayd, 1983, pp. 18).

Reconocimiento oficial del teatro

El teatro kuwaití obtuvo su carta de naturaleza y el reconocimiento oficial por parte del emir, al patrocinar él mismo esa representación y facilitar a la función todo lo necesario para la preparación de la escenografía.

A principios de los años 1940, después de esta experiencia artística local que había sido elogiada por el emir de Kuwait, se estableció el ambiente adecuado para la creación de



compañías. Hubo diversas representaciones entre las cuatro escuelas regladas del país, la *Madrasa Mubārakiyya*, la *Aḥmadiyya*, la *Šarqiyya* y la *Qabaliyya*, donde se produjeron los siguientes espectáculos: *Fataḥ Miṣr* (La conquista de Egipto), o *ʿUmar bn. al-ʿĀṣṣ*, en el teatro de la *Madrasa Mubārakiyya* en 1939, dirigida por Muḥammad Maḥmūd Naʿīm; *Al-Mayyit al-ḥayy* (El muerto viviente), en la *Madrasa Aḥmadiyya* en 1943, escrita por Muḥammad Abū al-Saʿūd y dirigida por Ḥamd Raʿīb; *Umm ʿAnbar*, en la *Madrasa Aḥmadiyya* en 1943, dirigida por Ḥamd Raʿīb, primer obra representada en el dialecto local y protagonizada por Muḥammad al-Našmī, Ḥamd Raʿīb y Fahd al-Fāris; *Min turāt al-abwa* (El legado de los padres), en el teatro de la *Madrasa Aḥmadiyya* en 1943, obra de Muḥammad Maʿūdūb dirigida por Ḥamd Raʿīb; *Ḥikmat Sulaymān* (La sabiduría de Salomón), en el teatro de la *Madrasa Mubārakiyya* en 1944, obra de Afrām al-Dayrānī; *Balqīs* (La reina de Saba), en 1944.; *Ḥarb al-Basūs* (La guerra de Basūs), en 1944.

En definitiva, podemos concluir que el teatro kuwaití surgió de la fructífera iniciativa de las escuelas a través de las actividades festivas con motivo de la celebración de la Hégira, organizadas al final de cada curso. Así, aparte de encontrar la oportunidad de disfrutar del teatro, se estimulaba el arte de la interpretación y se establecía la costumbre de divulgación de las artes escénicas entre la sociedad a través de las escuelas.

Los padres fundadores del teatro kuwaití

1. *Ḥamd al-Raʿīb (1924-1998), el pionero.*

Este artista fue uno de los pioneros que se animaron a crear el movimiento teatral en Kuwait. Se consagró al arte, tanto en el ámbito de la escritura como en la interpretación, la dirección o la composición musical. Se le considera un artista integral en todos los sentidos de la palabra y uno de los pioneros de la cultura en Kuwait. Ḥamd al-Raʿīb nació en 1924 en el centro de la ciudad de Kuwait, en el barrio de Farīy Fāris, cerca de la *Madrasa Mubārakiyya*, en la que estudió, interesándose especialmente por la lectura y vinculándose con todas las actividades relacionadas con el arte, especialmente la interpretación, el teatro, las novelas históricas y la música, que seguía a través de Radio Bagdad, con el deseo de formar parte de esta experiencia artística.



El pionero del teatro, la música y la cultura kuwaití, Ḥamd al-Raʿīb.

Ḥamd al-Raʿīb provenía de las familias de buscadores de perlas y había realizado muy diversos viajes por mar. Asistió a celebraciones en las que participaban artistas populares, con bailes y canciones, lo que formó su técnica interpretativa. Era plenamente consciente del poder y la importancia del arte como medio de compactar su sociedad. Cuando la dirección de la escuela decidió organizar una función teatral, fue uno de los primeros que se

presentaron voluntarios, demostrando tanta aptitud para la actuación que se le asignaron varios papeles en una sola obra.

Ḥamd al-Raʿyīb fue maestro de la *Madrasa al-Šarqiyya* antes de concluir sus estudios secundarios y, a comienzos de los 40, fue encargado de historia y geografía en la *Madrasa Aḥmadiyya*. Gracias a su carrera como profesor, seleccionó a alumnos y los formó, descubriendo sus talentos e impartió conferencias sobre la importancia del arte y del teatro como cultura. También ejerció como actor y director de siete obras teatrales, la más importante de las cuales es *Wafāʾ* (*Lealtad*), representada antes de su marcha con la delegación educativa a El Cairo, gracias a la cual descubrió el talento de Muḥammad al-Našmī, quien adquirió una gran importancia teatral.

Ḥamd al-Raʿyīb en la Casa de Kuwait en El Cairo

El año 1945, Ḥamd al-Raʿyīb fue enviado como parte de una delegación educativa a El Cairo, donde se unió al Instituto Superior de Arte Dramático, estudiando interpretación y dirección de la mano de los más importantes y conocidos profesores teatrales del Egipto de la época. Sobre esto, nos dice Al-Raʿyīb: “Sin duda fui muy afortunado, porque estudié interpretación y arte dramático con los más grandes innovadores de la capital de la cultura... El profesor Zakī Ṭulaymāt, que Dios lo tenga en su gloria, era el decano del instituto, y nos enseñaba dicción. Lo ayudaba, en esta materia, el profesor Aḥmad Badawī. El profesor Duraynī Jašba nos enseñaba arte dramático... También tuve la suerte de conocer y de recibir clases de otros profesores, como el doctor, o ‘el doctores’, como lo llamábamos, porque tenía más de un doctorado, Zakī Mubārak, que nos enseñaba literatura árabe” (Jālid Saʿūd al-Zayd, 1983, p. 41)

Ḥamd al-Raʿyīb no se contentó únicamente con estudiar arte dramático, sino que también estableció una compañía teatral de alumnos kuwaitíes de la delegación enviada a El Cairo, y se dedicó a coordinar su actividad teatral formando a los miembros de dicha compañía y dirigiendo varias de las obras que se representaron en una serie de eventos artísticos, culturales y religiosos en la Casa de Kuwait en El Cairo, el centro cultural en el que se reunían los estudiantes que se encontraban allí. Según la revista de la

delegación, creada por los propios estudiantes, la mayoría de las obras eran realizadas por los alumnos ante un gran grupo de personalidades de la literatura, la religión y la cultura, amigos de la Casa de Kuwait, y recibían una gran acogida, tanto por la asistencia de público como por los temas tratados, la interpretación y la dirección. Las más importantes fueron:

a) *Ilā Yaṭrib (A Medina)* y *Al-Bajīl (El avaro)*, representadas a principios de 1946 con ocasión de la festividad de la Hégira, con presencia de literatos e intelectuales. El programa de eventos incluía representaciones teatrales y recitales musicales y líricos a cargo del poeta kuwaití Aḥmad al-‘Adwānī.

b) *Ma‘rakat al-Yarmūk (La batalla de Yarmūk)* y *Aḍrār al-tabaḡ (Sobre el daño que causa el tabaco)*, representada en el marco de las festividades por el nacimiento de Mahoma del año 1947, en presencia de religiosos, profesores y amigos de la delegación. *Ma‘rakat al-Yarmūk (La batalla de Yarmūk)* era una obra en verso escrita por el profesor Salāma ‘Ubayd y *Aḍrār al-tabaḡ (Sobre el daño que causa el tabaco)* era una obra del dramaturgo ruso Chejov, representada por Ḥamd al-Raḡīb con un grupo de estudiantes, cuya dirección e interpretación obtuvo una gran repercusión y muy buena acogida por todos.

c) *Al-Murū‘a al-muqni‘a (Magnanimidad convincente)* y *Ṭabīb raḡman ‘an-hu (El médico a su pesar)*, representadas dentro del programa de fiestas con ocasión de la Hégira en 1947. Estas festividades incluían discursos y recitales religiosos y entremeses teatrales, como la obra en verso *Al-Murū‘a al-muqni‘a (Magnanimidad convincente)*, del poeta Maḥmūd Ġunaym. En la misma ocasión, la compañía de actores representó en la Casa de Kuwait en El Cairo un entremés cómico de la obra *Ṭabīb raḡman ‘an-hu (El médico a su pesar)*, del autor francés Molière, que cosechó un gran éxito entre el público.

d) *Ġazwat Badr (La batalla de Badr)* y *Mahzala fī mahzala (Farsa sobre farsa)*, representadas en el marco de las festividades por el nacimiento de Mahoma en 1948, en presencia de religiosos, literatos, prensa y profesores. La compañía de actores presentó, en primer lugar, la obra *Ġazwat Badr (La batalla de Badr)* y, posteriormente, *Mahzala fī mahzala (Farsa sobre farsa)*,

una comedia ideada por Ḥamd al-Raʿyīb y escrita en verso por el profesor y poeta Aḥmad al-ʿAdwānī.

El regreso de Ḥamd al-Raʿyīb a Kuwait

Al-Raʿyīb volvió a Kuwait en 1950, después de completar sus estudios en El Cairo. Desempeñó numerosos cargos culturales y administrativos del estado, gracias a los cuales continuó desarrollando el movimiento teatral y cultural kuwaití, creando diversas organizaciones de utilidad pública después de asumir la dirección de la supervisión general de actividades teatrales del Ministerio de Educación kuwaití y, posteriormente, desde la Secretaría del Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo y desde el puesto de ministro.



Ḥamd al-Raʿyīb en un evento cultural tras su regreso de Egipto.

Luego fue embajador en El Cairo y realizó una extensa labor por el teatro de Kuwait.

Gestionó, supervisó y animó la escena teatral y artística en las escuelas kuwaitíes dentro de del mundo educativo. Posteriormente, realizó una selección de escuelas de interpretación con el nombre de Compañía de los Conocimientos, en la que participaban tanto alumnos como maestros. Su concepto del teatro era de tipo moral, al considerarlo una escuela para reformar la sociedad, con el que todas las personas podían aprender a solucionar sus propios problemas, que eran reflejados en las representaciones. Asimismo, consideraba el teatro el medio más eficaz para instruir a sus compatriotas, para plantear soluciones a los problemas sociales y hacer avanzar a su país. “Por eso dice en uno de sus artículos, titulado ‘El teatro y su influencia sobre la sociedad’, que el teatro escolar acostumbra al estudiante a la valentía literaria e ilumina su mente para comprender la vida. El teatro ambulante, especialmente indicado para las zonas rurales y

remotas, muestra a la gente la necesidad de prescindir de supersticiones y costumbres perniciosas. Al-Raġġb concluye con la importancia de crear este tipo de personajes teatrales en Kuwait para combatir ciertas costumbres, tradiciones y problemas sociales que perjudican a los habitantes del país” (Alġ Āġšr al-Ķafar, 2005, p. 19)

Al-Raġġb contribuy3 a representar y dirigir numerosas obras, por lo que se considera uno de los fundadores de la dramaturgia kuwaitġ en lengua 3rabe cl3sica. Entre las obras m3s importantes se cuentan *Min al-ġānġ* (*De los demonios*), de 1947, a la que siguieron *Law zidġa la-zād al-saqā* (refr3n cuya traducci3n equivale aproximadamente a *Las malas acciones vuelven a ti*) y *Juršf Niyām Niyām* (*El cordero de Niyām Niyām*) en 1949.

Tuvo la iniciativa de crear una biblioteca pšblica, una clġnica y una sala teatral en todas las zonas residenciales de Kuwait en 3poca del jeque ‘Abd Allāh al-Sālġm al-ġabbāġ. Como resultado, se abrieron tres salas teatrales en tres zonas de Kuwait, los teatros Kayfān, Al-ġāmiyya y Al-Dasma, aunque, por desgracia, su sueño no se ha completado al no realizarse, hasta el momento, en m3s zonas.

Al-Raġġb fund3 la Asociaci3n Civil kuwaitġ, que cuenta con una compańa teatral, y abri3 el camino para que se afiliaran intelectuales que contribuyeran a animar la escena teatral y cultural del paġs. Asimismo contribuy3 a la fundaci3n de la Asociaci3n de Artistas Kuwaitġes y particip3 en la fundaci3n de la Asociaci3n de Profesores creando tres sedes locales. Estas eran una asociaci3n que combate el analfabetismo, una asociaci3n deportiva y una asociaci3n de actores, que ha representado numerosas obras 3rabes e internacionales, algunas de Molière, con una gran aceptaci3n de pšblico. Al-Raġġb presidi3 la Asociaci3n para la Recuperaci3n del Patrimonio Musical 3rabe, a trav3s de la cual cre3 una compańa para promover la realizaci3n de obras musicales, reconociendo la importancia de la investigaci3n de nuevas formas en todo lo relacionado con las artes musicales. Tambġn se interes3 por la recopilaci3n, conservaci3n y documentaci3n del folclore como espina dorsal de los pueblos e imaginario de la cultura.

Ḥamd al-Raʿyīb y la escenografía:

La experiencia teatral de Ḥamd al-Raʿyīb con Muḥammad Maḥmūd Naʿyīm en la primera función teatral, *Islām ʿUmar b. al-Jaʿfāb (El islam de ʿUmar b. al-Jaʿfāb)* en 1939, aumentó su maestría y su conocimiento de la importancia de los elementos escénicos de la representación y la escenografía, a lo que también contribuyeron sus estudios académicos en el Instituto Superior de Arte Dramático de El Cairo con profesores y especialistas como Zakī Ṭulaymāt, que le impulsaron a estrenar numerosas obras, tanto como autor, director o actor. Desde sus inicios teatrales, se interesó por aportar a la obra todo lo que esta requiriese, como un espacio escénico, un decorado, el vestuario y la iluminación, ya fuese tomándolo de su propia casa o la de sus compañeros, alquilándolo o comprándolo, para preparar el escenario que, normalmente, se levantaba al aire libre, corriendo con todos los gastos para mostrar la obra de la manera más adecuada y transmitir su mensaje al público. Citaremos, a este respecto, las palabras del profesor Yaʿqūb al-Ḥamd, que habla del papel del teatro en la sociedad y su interés en aportar los elementos escénicos y escenográficos:

“Estuviste en Kuwait portando un mensaje como ningún otro kuwaití había portado antes. Hablo de tu creencia en la reforma social por medio del teatro y del hecho de que no consideres el teatro, como hacen otros, una manera de matar el tiempo o un simple entretenimiento inocente. (...)Tú te hiciste responsable del teatro, de darle forma y decorarlo, pero, en este espíritu de colaboración, pediste ayuda para fundar tu teatro, comprando, alquilando y tomando prestado, lo que suponía unos gastos enormes sin acuerdo ni organización. (...) Para ti, solo había dos estaciones para actuar, la primavera y el verano, porque el clima era el adecuado para hacerlo al aire libre” (Jālid Saʿūd al-Zayd, 1983¹, p. 31).

Estas palabras son significativas de las dificultades por las que tuvo que pasar Ḥamd al-Raʿyīb para conseguir los elementos escénicos y escenográficos para sus obras. Pero, además, este hombre culto y concienciado del papel del teatro tenía otro objetivo, obtener una sala grande exclusivamente para la representación teatral para todas las festividades

nacionales y religiosas. Termina sus palabras diciendo: “Te pido que hagas todo lo que esté en tu mano para convencer a los miembros del Consejo Educativo de que creen o legislen para crear una sala grande exclusiva para la celebración de funciones teatrales, para que haya un local público en el que se puedan albergar todos los festejos de cualquier evento nacional o religioso. Queremos que esta sala sea una casa de actores con un teatro estable, equipado con todas las necesidades del arte dramático, como iluminación, maquinaria, altavoces, insonorización” (Jālid Sa‘ūd al-Zayd, 1983¹, p. 32).

. Estas palabras tuvieron una gran repercusión y dieron como resultado la iniciativa de inaugurar una biblioteca pública, una clínica y una sala teatral en todas las zonas residenciales de Kuwait, de las que se abrieron solo tres salas en distintas zonas, los teatros de Kayfān, Al-Šāmiyya y Al-Dasma, de las que trataremos detalladamente al hablar de la escenografía y el papel del teatro en Kuwait.

2. Muḥammad al-Našmī (1927-1964) y el teatro de la improvisación

El segundo pionero de la historia del teatro kuwaití debido a la importancia que tuvo su carrera artística y teatral como autor, director, actor y técnico, es Muḥammad al-Našmī. Fue un artista completo, fundó el teatro de la improvisación en Kuwait y se adaptó a los tiempos modernos, además de crear la primera compañía teatral y liderar muchas asociaciones e instituciones teatrales.

A comienzos de los años 1940, empezó su carrera como actor, con apenas trece años,

siendo alumno de segundo curso en la *Madrasa Aḥmadiyya*. Su profesor de geografía, Ḥamd al-Rayīb, lo escogió para el papel de Ḥassān en la obra *Al-Mayyit al-ḥayy* (*El muerto viviente*), dentro de la actividad teatral del concurso de interpretación anual entre las escuelas *Al-Aḥmadiyya* y *Al-Mubārakiyya*. Acerca de ello, nos habla Al-Našmī en sus memorias: “Así, entré a participar



El pionero del teatro de la improvisación en Kuwait, Muḥammad al-Našmī.

en el concurso de interpretación entre nuestra escuela y la *Mubārakiyya*. Cuando le pregunté al profesor de geografía por qué me había escogido concretamente para actuar y participar en este concurso, me dijo: ‘Tu voz, Muḥammad, es muy adecuada para el papel de Ḥassān, de la historia de *Al-Mayyit al-ḥayy (El muerto viviente)*’. La obra era en árabe clásico y, en los ensayos, los que me rodeaban descubrieron que mi forma de interpretar también tenía características de comedia, así que el director decidió que interpretase un papel cómico que se enfrentaría al protagonista en la obra *Umm ‘Anbar*” (Sāli al-Ġarīb, 1983¹, p. 131).

La mención a la obra *Umm ‘Anbar* nos lleva a la creación del teatro de la improvisación en Kuwait.

Muḥammad al-Našmī, fundador del teatro de la improvisación

La obra *Umm ‘Anbar* se convirtió en un punto de inflexión para el movimiento teatral kuwaití y la carrera artística de Muḥammad al-Našmī. Se representó en el dialecto local y mostraba las especificidades del ambiente kuwaití entre situaciones cómicas. No podemos olvidar que los textos teatrales en Kuwait nacieron a la sombra de obras compuestas en árabe clásico y que el teatro de la



Comienzos de la compañía de teatro popular del teatro de la improvisación.

improvisación kuwaití no surgió hasta su fundamental llegada. Muḥammad al-Našmī y sus compañeros adoptaron el dialecto como método para su teatro, lo que se encontró con una entusiasta respuesta de parte del público. Comprendieron que el dialecto era capaz de transmitir los pensamientos de la gente y acercarlos a sus propias emociones, de alegrar los corazones de los espectadores con facilidad al ser su propio idioma. Así pues, estaban deseosos de alejarse de los textos escritos en árabe clásico y de que estos limitasen a los actores con expresiones, situaciones o personajes

determinados y definidos. Esta idea les llevó al punto de no querer observar las normas teatrales habituales entre actores y público, haciendo que este colaborase en la función y repitiendo algunas escenas en función de los deseos de los espectadores. Por ello, consideraban que someterse a las reglas lingüísticas del árabe clásico y a una interpretación tradicional equivalía a ponerse cadenas para tratar sobre la realidad, al contrario de lo que conseguía el dialecto a la hora de liberarse de las preocupaciones en un tono cómico que creaba situaciones contradictorias y personajes divertidos, caricaturescos y típicos.

Entre los factores más importantes que contribuyeron a poner a Muḥammad al-Našmī a la cabeza del teatro durante este periodo, podemos citar, en primer lugar, el viaje de Ḥamd al-Rayṭb en la delegación educativa a El Cairo; en segundo lugar, la muerte de su profesor ʿAbd al-Malik al-Šāliḥ, que era una de las personas con mayor interés en estrenar obras en árabe clásico, aunque las circunstancias fueron favorables para Al-Našmī y sus compañeros, quienes crearon el teatro de la improvisación y estrenaron numerosas obras que el público acogió favorablemente, ya que presentaban situaciones y personajes basados en la realidad local relacionados con la vida de forma satírica, sirviéndose de individuos de la sociedad kuwaití de la época y basadas en chistes y emociones con expresiones populares divertidas sobre el escenario. Así pues, en los ensayos planteaban la idea de la obra y posteriormente improvisando creaban los diálogos y las situaciones. Luego, Muḥammad al-Našmī la escribía en sus propias palabras para darle forma final. Con el tiempo, la situación fue progresando y empezaron a grabar las obras con un radiocasete, reescribiéndolas, añadiendo, suprimiendo o cambiando según les parecía conveniente. Lo mismo se aplicaba a cada actor, que podía cambiar su diálogo sin ningún tipo de supervisión, hasta el punto de que, en ocasiones, el intérprete se apropiaba de un diálogo, una escena o un chiste de otro, lo que obligaba a este último a modificar su papel improvisando nuevos diálogos apropiados con la situación o el tema.

La estrella de Muḥammad al-Našmī brilló, como pionero del teatro de la improvisación en Kuwait, adoptando este modelo, que fomentó y al que dedicó todo lo que tenía, dinero y tiempo, lo que le granjeó una sólida base

entre el público popular gracias a las numerosas obras que estrenó. Entre las más importantes de las cuales se cuenta *Ḥarāmī ājir ṭurāz* (*Ladrón último modelo*), presentada “en 1952 con ocasión de la llegada al poder del difunto emir ‘Abd Allāh al-Sālim al-Ṣabbāḥ. Muḥammad al-Našmī interpretó el papel de la esposa y ‘Uqāb al-Jaṭīb el del esposo. La obra tiene como tema el de un hombre pobre y su esposa que siempre se están peleando por la cantidad de agua que beben cada uno. “La función trata de la problemática del agua y sugiere que esta es más importante que el petróleo” (Jālid Saūd al-Zayd, 1983, pp. 42-43).

Muḥammad al-Našmī,
fundador de la primera
compañía teatral de Kuwait

La idea de crear la primera compañía teatral de Kuwait surge cuando Muḥammad al-Našmī es enviado a asistir a un curso de formación durante tres meses en El Cairo a



Miembros de la compañía de teatro popular en la obra *Maḥkamat al-Sulṭān* (*Eljuicio del sultán*). Fuente: revista *‘Ālam al-fann*.

comienzos de los años 1950. La capital de Egipto era el centro de la sociedad cultural árabe, con numerosas actividades artísticas y teatrales. Era además la sede de las compañías nacionales y populares de teatro, entre las que destacaba la de Naṣīb al-Rayḥanī, que estrenaba muchas obras en árabe clásico y en dialecto egipcio. Fue una de las compañías en las que influyó Muḥammad al-Našmī, ya que la veía compatible con sus ideas y su temperamento artístico. Es más, este grupo ejerció una enorme influencia e inspiró su idea de crear una compañía teatral kuwaití, popular, que estrenase obras cómicas y satíricas. A su regreso a Kuwait, pasó tres años trabajando en el campo de la interpretación y preparando el entorno adecuado para reunir los elementos necesarios para hacer realidad su idea, que no anunció hasta “los últimos meses de 1954, de modo que la primera compañía teatral kuwaití fue la Compañía de los Boy Scouts Nacionales, (...) la primera asociación teatral organizada, (...) que atrajo a su alrededor a jóvenes del

teatro y aficionados a la interpretación. A principios del año 1955, la compañía estrenó su primera obra con texto y dirección de Muḥammad al-Našmī, titulada *Mudīr fāšil (Administrador fracasado)*, enmarcada en el teatro de la improvisación, en el dialecto local y que presentaba con un estilo cómico las andanzas de un personaje, un apocado administrador kuwaití que trabaja en un departamento gubernamental, con la finalidad de exponer su conducta y condenarla, haciendo hincapié sobre los defectos con el objeto de corregirlos y utilizando a este personaje como ejemplo moral para quien se sintiese identificado” (Ṭālib al-Rifā‘ī, 2002, p. 69).

La obra no estaba completamente acabada y escrita sino solo con indicaciones de las ideas y frases sueltas que dibujaban las situaciones y los papeles que había elegido el artista. Luego, los papeles se iban perfilando en los ensayos en los que se eliminaba o se añadía diálogo hasta completar toda la obra. A pesar de la sencillez con la que Al-Našmī y sus compañeros iban componiendo la obra, esta obtuvo un gran éxito y aceptación por parte del público, superando la barrera del teatro tradicional al unir el patio de butacas con el escenario, al público con los actores. Esta es la primera vez que ocurrió este fenómeno en la historia del teatro kuwaití, lo que posteriormente tuvo como consecuencia el cambio del antiguo nombre del teatro a Teatro Popular. Entre las innovaciones posteriores, “el Teatro Popular añadió a esta obra otra que se estrenó el mismo año, titulada *‘Aḡūz al-mašākil (El viejo de los problemas)*, inspirada por los conflictos que había creado la primera donde, uno de los actores no pudo continuar con su papel y lo dejó en manos de otro. Él era el protagonista, uno de los mejores actores de la compañía y uno de sus miembros más importantes. Resultó que su madre había discutido con su esposa, a la que había echado de casa porque su marido no llegaba hasta muy tarde por dedicarse al teatro(...) Muḥammad al-Našmī aprovechó este problema y la contrató, con la intención de resolverlo, para que el actor volviese al teatro y los artistas no tuvieran ese tipo de contrariedades en el futuro” (Ṭālib al-Rifā‘ī, 2002, p. 69).

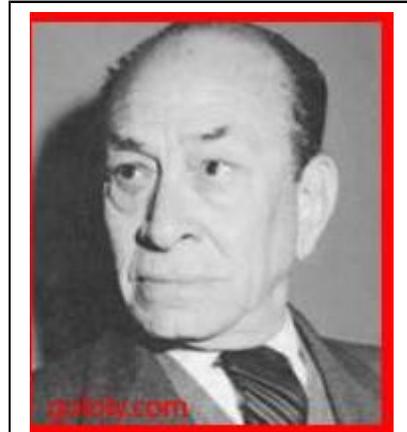
El Teatro Popular en el Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo

Tras los éxitos consecutivos y la gran acogida de público que había cosechado el Teatro Popular, el gobierno fue consciente de su importancia al proponer cuestiones de interés para el país. El Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo decidió incluir el patrocinio de la compañía de teatro popular, con la finalidad de contribuir a todas sus necesidades materiales y de equipo a la hora de estrenar las obras, tanto con respecto al decorado, como al vestuario o la iluminación. Así, en 1956, planteó su propuesta a la dirección del teatro, que, a su vez, la trasladó al conjunto de sus miembros. Estos se dividieron entre los que la apoyaron, aunque criticaban la falta de dinero, equipo y material, y los que se opusieron, temiendo el control gubernamental sobre la libertad del teatro. Pero sucedió algo inesperado: “Se produjo un incendio que devoró todo el equipo del teatro. Al-Našmī dice en sus memorias: ‘Este suceso influyó directamente en nuestro apoyo a unirnos al Ministerio de Asuntos Sociales’. Tras la unión, el ministerio llegó a un acuerdo con varios expertos en decoración, diseño de vestuario e iluminación. El ministerio deseaba fervientemente que el teatro tuviese un aspecto adecuado y una base académica y organizada, así que sugirió a la compañía que se alejase de la improvisación para ceñirse a textos escritos. Esto fue en el año 1957 y, a resultas de ello, los actores se marcharon. El primero en dimitir fue ‘Uqāb al-Jaṭīb, al que acompañó Ṣāliḥ al-‘Aẓīrī y luego los demás” (ālib al-Rifā‘ī, 2002, p. 46-47).

Queremos señalar aquí que la propuesta de que el texto fuera escrito no implicaba el abandono total de la improvisación, ya que el propio tema era propuesto por los componentes de manera colectiva, que exponían sus ideas particulares y las grababan, como ya se ha mencionado. El problema fue que se exigiese a los artistas ceñirse al texto sin salirse de él después de haberlo escrito. Esto no gustó a los actores, que se inspiran en la total espontaneidad a la hora de crear las situaciones, cambiando los detalles cómicos que acostumbraban a improvisar en directo ante público durante su interpretación diaria. Así pues, podemos afirmar que Muḥammad al-Našmī no solo fue el padre del teatro de la improvisación, sino uno de los pioneros del teatro en Kuwait.

3. Zakī Ṭulaymāt, el fundador del teatro académico

Zakī Ṭulaymāt (1894-1982) fue un actor y director, nacido en El Cairo de padre sirio y madre egipcia (Ver Sa‘d Ardaš, *Al-Mujriy fī l-masraḥ al-mu‘āšir*, ed. ‘Ālam al-Ma‘rifa, publicado por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, n° 19, sección dedicada al director árabe en Egipto). Después de obtener el bachillerato en la escuela *Jadawiyya* de secundaria, en 1923 fue enviado en una delegación de estudios a Francia para estudiar arte dramático, interpretación y dirección. A su regreso, colaboró en la creación del primer instituto



Zakī Ṭulaymāt, pionero del movimiento cultural y teatral en Kuwait.

teatral de Egipto en 1931, trabajando como profesor de interpretación y recitación, aunque no permaneció en este instituto más que un año, ya que el Ministerio de Cultura lo expulsó a causa de ciertas campañas de prensa promovidas por religiosos que decían que el arte teatral era contrario a la fe musulmana y a las costumbres y tradiciones de la sociedad árabe. En 1937, creó el Teatro Escolar en Egipto y en 1942 obtuvo el puesto de director del Teatro Nacional. El Instituto Superior de Arte Dramático de Egipto se reabrió en 1944 y entró en el departamento de interpretación y en el de crítica e investigaciones artísticas, mientras que fundó con ex alumnos una compañía de teatro moderno en 1950. Sus esfuerzos no se limitaron al desarrollo del movimiento teatral en Egipto, sino que contribuyó también al avance del teatro en muchos países árabes, como Túnez, desde 1954, y posteriormente Kuwait, donde se estableció a partir de 1957 y hasta principios de los 70, fundando la primera compañía teatral profesional y el primer Instituto Superior de Arte Dramático del Golfo Árabe.

Zakī Ṭulaymāt es considerado uno de los pioneros del teatro árabe y maestro de varias generaciones de directores, ya que fundó numerosos teatros en ciudades y aldeas egipcias además de otros países árabes y dirigió muchas obras, interpretando distintos papeles teatrales y cinematográficos. Zakī Ṭulaymāt destacó “como director, como actor, como maestro y también como

pensador. Por su naturaleza, formó parte de su época y de su escuela, donde realizó sus estudios teatrales, en Francia en los años 20. Era un clásico en la planificación de la representación, ya fuese tragedia, comedia u opereta, y se preocupaba de elegir él mismo textos que fueren completamente tradicionales, sujetos a todas las reglas aristotélicas. Poseía características del realismo en el aspecto plástico y la iluminación y dirigía a sus actores para que profundizaran más allá del significado superficial de la palabra.” (Tālib al-Rifā‘ī, 2002, p. 240-241).



Nadie duda ni pone en cuestión el importante papel que representó el gran artista árabe, Zakī Ṭulaymāt, maestro de varias generaciones y pionero del teatro árabe, fundador y director de numerosas compañías y teatros nacionales e internacionales en todos los países árabes. Al hablar de la historia del teatro, debemos detenernos largamente en el papel de este artista que nunca se cansó de trabajar con seriedad, sinceridad y dedicación, siendo uno de los impulsores infatigables a la hora de trazar líneas académicas bien estudiadas para la fundación del teatro culto en Kuwait y educó el talento de los actores que luego se convertirían en estrellas teatrales, televisivas o cinematográficas de la escena artística árabe en general y kuwaití en particular. Así pues, hablaremos de parte de lo que este artista ofreció a la cultura kuwaití, estableciendo varias etapas, comenzando por la de trabajo y formación, que supone los inicios de la cosecha cuyos frutos se recogen ahora en el teatro kuwaití.

Primera etapa: invitación de Zakī Ṭulaymāt a Kuwait:

Los festivales organizados por Kuwait y los países árabes vecinos como parte del intercambio cultural y por la concienciación de la sociedad fueron la razón principal de que se invitase a Zakī Ṭulaymāt a viajar a Kuwait a finales

de los años 1950. Estos festivales contaban con la presencia de numerosas personalidades de la ciencia, la intelectualidad y la literatura en todas sus formas y géneros, y muchos profesores e intelectuales árabes contribuían a fomentarlas con el fin de estimular y apoyar la cultura local y la árabe en general. Dada la sólida relación entre Ḥamd al-Raʿyīb y Zakī Ṭulaymāt, la administración educativa kuwaití de la época avaló a este último para importantes proyectos.

Impartió, como primer encargo, dos conferencias, una llamada “Luces sobre la historia del teatro árabe”, sobre la trayectoria del teatro árabe, y otra sobre “El teatro y la conciencia social”, sobre el papel del teatro para el desarrollo cultural del individuo, apartándose de los parámetros de los religiosos integristas, que consideraban al teatro una innovación intrusa en las sociedades árabes que dañaba sus costumbres.

El segundo encargo fue la elaboración de un estudio integral del movimiento artístico y cultural en Kuwait, por medio de un informe sobre los métodos y apoyo al desarrollo de ambos.

Segunda etapa: informe de Zakī Ṭulaymāt al Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo en 1958

Zakī Ṭulaymāt permaneció casi dos meses en Kuwait para estudiar las actividades artísticas del país, reuniéndose con un grupo de personalidades del estado, gobernantes e intelectuales interesados en el renacimiento del país. Esto contribuyó favorablemente a facilitar su informe con el título “Investigación e informe sobre los fenómenos y actividades artísticos en Kuwait y maneras de apoyarlos y estimularlos”. En él se exponen todas las actividades artísticas (teatro, cine, música), se proponen soluciones diversas y se explora la manera de tratarlas y de estimular su renovación.

Zakī Ṭulaymāt presentó su informe especial sobre el teatro y regresó a El Cairo. El Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo se dispuso a aplicar lo que proponía ese documento para dar solución a los problemas y hacer que progresasen el movimiento teatral y las artes en general. Para ello hicieron falta casi tres años. Finalmente el Ministerio llegó a un acuerdo con Zakī

Ṭulaymāt, para que regresara a Kuwait y aplicase él mismo sobre el terreno lo que proponía en su informe.

Tercera etapa: vuelta de Zakī Ṭulaymāt a Kuwait:

El Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo mostró un claro interés en el teatro desde el momento en el que Ḥamd al-Raʿyṭb, pionero del movimiento teatral en Kuwait, fuera nombrado director de su administración en época del jeque ʿAbd Allāh al-Sālim al-Ṣabbāḥ, impulsándolo como director, autor, actor, decorador y maquillador. Así pues, vio en el informe de Zakī Ṭulaymāt todo lo necesario para fomentar el movimiento artístico y teatral en Kuwait, y le dio la responsabilidad de organizar y supervisar las reformas, además de comprometerlo para crear un teatro moderno. El Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo se hizo cargo de facilitar todo lo necesario para renovar este teatro. De este modo, los esfuerzos realizados tras el regreso de Zakī Ṭulaymāt a Kuwait dieron como fruto dos cuestiones fundamentales:

a) Creación de la Compañía de Teatro Árabe: El Ministerio de Asuntos Sociales solicitó al ministro de finanzas de Kuwait que aportase todo lo necesario para que Zakī Ṭulaymāt renovase dicha compañía. “Hemos decidido confiar en el señor Zakī Ṭulaymāt para que supervise esta compañía tanto a nivel artístico como administrativo.” (Jālid Saʿūd al-Zayd, 1983, p. 71).

La cooperación entre Zakī Ṭulaymāt y el gobierno kuwaití no se limitó a ello, sino que se le permitió publicar un anuncio en la prensa y la radio oficiales para hacer un llamamiento a quien deseara unirse a la compañía de la institución teatral.



Centro de estudios teatrales fundado por Zakī Ṭulaymāt en 1964.

El Ministerio de Asuntos Sociales concedió a Zakī Ṭulaymāt toda la autoridad para renovar el movimiento teatral en Kuwait y crear una compañía

académica a la que se dio el nombre de Compañía de Teatro Árabe. Esta sería el equivalente al taller artístico en el que impartía clases y conferencias sobre interpretación y dirección. Incorporó a esta institución a numerosos actores y actrices alumnos suyos. La compañía comenzó a trabajar “y en 1962, estrenó su primera obra, titulada *Ṣaqr Qurayš (El halcón de Qurayš)*, del gran literato árabe Maḥmūd Taymūr. “El éxito de la temporada ya se anunció en la fiesta de inauguración celebrada el 18 de marzo, a la que fue invitado el ministro de Asuntos Sociales y Trabajo y a la que asistieron varios ministros más” (Tālib al-Rifāī, 2002, p. 55).

b) *Fundación del Instituto Superior de Arte Dramático*: Después de fijar las bases del teatro en Kuwait y de supervisar la fundación de la Compañía de Teatro Árabe, Zakī Ṭulaymāt presentó un informe anual acerca del movimiento teatral, con una serie de condiciones para fomentar las artes escénicas. Entre las renovaciones más importantes estaba la creación de un instituto de estudios teatrales dependiente de la administración teatral del Ministerio de Asunto Sociales, que constituiría una oportunidad para la formación de una generación teatral contemporánea. Se establecía que “la duración de estos estudios fuese de cuatro años, más uno preparatorio, lo que concediese al alumno a su finalización un diploma del instituto, lo cual lo capacitaría para trabajar en las compañías teatrales, de televisión y de radio y, posteriormente, en el teatro escolar. (...) Las principales asignaturas de los estudios serían: recitación, interpretación, técnicas teatrales, historia de la literatura teatral, psicología, lengua árabe, lengua inglesa, gimnasia y armonía”(Sayyid Alī Ismāīl, 1999, p. 12).

El Ministerio de Asuntos Sociales tomó este informe en consideración y formó una

comisión, dándole el visto bueno final. “El 19 de julio de 1964 se crean los estudios en artes y literatura teatrales.”(Sayyid Alī Ismāīl, 1999, p. 14).



Imagen de la fachada actual del Instituto Superior de Artes Dramático.

Cuatro años después de la inauguración del centro de estudios teatrales, la institución de teatro y artes pasó de depender del Ministerio de Asuntos Sociales a hacerlo del Ministerio de Instrucción, donde Zakī Ṭulaymāt encontró enormes dificultades para renovar el movimiento.

Tras todos estos conflictos con el Ministerio, Zakī Ṭulaymāt presentó su dimisión en 1971 y regresó a El Cairo “y, en 1972, Kuwait invitó al profesor a dirigir un estudio sobre el movimiento teatral en el país y presentar un informe sobre el Instituto de Estudios Teatrales, que daba sus últimos estertores.” (Jālid Saūd al-Zayd, 1983, p. 124).

El Instituto Superior de Arte Dramático incluyó tres departamentos: dirección de interpretación, crítica y literatura teatral y el de decoración teatral. En este último, los objetivos eran dotar a los artistas plásticos teatrales de una cultura que los capacite para innovar en el campo de las artes plásticas, la decoración teatral, el diseño de vestuario y la escultura para el teatro, consiguiendo una concordancia perfecta entre el aspecto estético y el funcional para un diseño comprometido con la expresión del espíritu del texto dramático.

El recuerdo del pionero de la actividad teatral, Zakī Ṭulaymāt, ha quedado en la historia del movimiento kuwaití. Ha sido homenajeado por el estado en un acto celebrado en 1980, por toda su aportación a la cultura de Kuwait.

Fundación de las compañías teatrales de Kuwait

Con el florecimiento del movimiento teatral tras el interés mostrado por el estado en las actividades escénicas, se produjo la aparición de dos nuevas compañías: la Compañía Teatral del Golfo Pérsico y la Compañía de Teatro Kuwaití.

Compañía de Teatro del Golfo Pérsico

El año 1962, un grupo de jóvenes aficionados al teatro se unió para crear una compañía teatral a la que denominaron Teatro Nacional. Presentaron su solicitud al Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo, pero este rechazó su propuesta de conceder un certificado oficial, aunque esto no les detuvo e insistieron escribiendo una obra titulada *Fataḥnā* (“*Reflexionamos*”) del autor kuwaití Ṣaḡar Rašūd. Después de los ensayos, solicitaron al ministerio el permiso para representarla y este se



Obra ‘Arīs bint Sulṭān (El novio de la hija del sultán), de la Compañía de Teatro del Golfo Pérsico (foto del archivo de la revista kuwaití ‘Ālam al-fann).

lo concedió para una sola noche en el teatro de la *Madrasa Al-Ṣadiq*. Tras el gran éxito cosechado por esta única función, algunos miembros de la compañía solicitaron nuevamente al ministerio permiso para presentarla a condición de que se le diese el nombre de Compañía de Teatro del Golfo Pérsico. “Desde el principio, tras la fundación de la compañía en 1963, lo primero que acometió el consejo de administración fue la formación de una comisión cultural, garantizando con ello el papel de la cultura para la creación de la personalidad del artista teatral. La comisión cultural, entre sus primeras misiones, tuvo la publicación de una revista cultural llamada *Al-Kalima* (*La Palabra*), de la que se editaron siete números.” (Mabūb al-Abd Allāh, 2002, p. 59)

Este tipo de teatro tenía como objetivo tratar la problemática social con métodos interpretativos ofreciendo oportunidades al talento artístico, apoyando el movimiento teatral y colaborando con su desarrollo. Propusieron cuestiones del Golfo y árabes, con lo que atrajeron mucho interés. Se considera una de las compañías teatrales kuwaitíes que más han colaborado y más presente ha estado en la escena teatral árabe, habiendo estrenado numerosas obras en todo el mundo árabe, El Cairo, Bagdad, Marruecos, etc.

Sa' d Ardaš publicó un artículo titulado *Şaqar Raşūd y el teatro del Golfo en el mapa teatral árabe*: “Conocí el Teatro del Golfo Pérsico antes de viajar a Kuwait como profesor y jefe del departamento de interpretación del Instituto Superior de Arte Dramático. Fue en 1966, en el Teatro de la República, cuando la Compañía de Teatro del Golfo Pérsico llevó a El Cairo su obra *Al-Hāyiz (La barrera)*.(...) Sin duda, el estreno de *Al-Hāyiz (La barrera)* sorprendió a la gente del teatro egipcio como inicio fundamental de un teatro árabe hermano.”(Tālib al-Rifā, 2002¹, p. 89).

El Teatro del Golfo Pérsico presentaba una mezcla de géneros teatrales, desde el teatro árabe al universal y lograron crear un enorme interés público.

Compañía de Teatro kuwaití

Hasta 1963, las tres compañías teatrales en Kuwait dependían de la administración de teatros del Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo. Este decidió abandonar el patrocinio de los teatros y transformó estas compañías en privadas, quedando únicamente bajo la supervisión de la autoridad fiscal, al recibir subvenciones anuales. “El mismo año de 1964, Muḥammad al-Našmī se enteró de las ayudas estatales a las compañías teatrales, lo que lo animó a volver recuperar la compañía teatral con sus antiguos colaboradores del Teatro Popular. Al-Našmī presentó dos obras de su autoría y con su dirección, participando además como actor, tituladas *Ḥaẓẓu-hā yaksiru l-şajr (Su suerte rompe las piedras)* y *Buġyatu-hā ʔarab şarat naşb(Su deseo de alegría fracasó)*”. (Tālib al-Rifā, *Al-* 2002¹, p. 26).

Los objetivos con los que surgió este teatro giraban en torno a distintos

puntos. Uno era el desarrollo y sistematización del arte popular para darle una imagen adecuada a la sociedad kuwaití en las festividades locales y



Obra *Ḥaẓẓu-hā yaksiru l-şajr (Su suerte rompe las piedras)*, la primera estrenada por la Compañía de Teatro Kuwaití (archivo de la revista kuwaití *Ālam al-fann*).

estatales. El segundo, la concienciación artística y cultural de la sociedad. El tercero era potenciar las obras que trataran las problemáticas sociales. El cuarto, el rodaje de películas sobre Kuwait, sus costumbres y sus tradiciones. El quinto, el fomento e integración de la juventud por medio de talleres y congresos para impulsar el arte y el nombre de Kuwait a nivel nacional e internacional. Como sexto y último, la cooperación con instituciones artísticas teatrales dentro y fuera del país.

Con la fundación de varias compañías que contribuyeron de una forma u otra a elevar el nivel cultural de Kuwait se completan los treinta últimos años del siglo XX. Así han quedado en la actualidad de 2015, la Compañía de Teatro Universitario, dependiente de la Universidad Estatal de Kuwait, el Teatro de los Jóvenes, dependiente actualmente del Ministerio de la Juventud, y la Compañía de Teatros Privados, gestionada por un grupo de empresas. Todas estas instituciones artísticas, teatrales y culturales necesitaban un órgano que las organizara y para ello se creó el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura.

El Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura de Kuwait

La década de 1960 se considera uno de los periodos más importantes para el florecimiento de las actividades artísticas y culturales de Kuwait, por su entrada en las organizaciones culturales mundiales, como la Comisión de Cultura de la Universidad Internacional Árabe, la Oficina de Educación Internacional de Ginebra o la UNESCO. A nivel



local, se instauraron numerosas instituciones artísticas y culturales que contribuyeron al renacimiento de Kuwait, empezando por asociaciones profesionales, como la de artesanos, la de maestros, la de graduados o la de artistas plásticos, así como la unión de literatos kuwaitíes así como la

Universidad Estatal de Kuwait. Además, se produjo un gran desarrollo de los medios de comunicación, programas de televisión y radio así como periódicos y revistas especializadas. Se publicaban artículos literarios, poesías, cuentos y diversas informaciones del teatro representado por las cuatro compañías nacionales.

Debido a todas estas razones e influencias que caracterizaron el renacimiento cultural kuwaití, se hizo necesaria la existencia de un organismo gubernamental que organizase estas actividades. A comienzos de los años 70, se propuso la idea de crear el Instituto Nacional de Cultura, Artes y Literatura, formando una comisión cultural por decreto del emir del estado de Kuwait, el jeque Ŷābir al-Aḥmad al-Ŷābir al-Şabbāḥ, en el que participaron una serie de profesores, eruditos e intelectuales para estudiar el movimiento artístico, cultural e intelectual del país. Esta comisión se dividió en cuatro subcomisiones especializadas cada una de ellas en un tema concreto: teatro y cine, música y folclore, artes plásticas y bellas artes y la de cultura general.

Tras la investigación de la realidad cultural llevada a cabo por dichas comisiones, con el asesoramiento técnico de muchos profesores universitarios y especialistas, tanto kuwaitíes como árabes en general y de todo el mundo, se llegó a una serie de recomendaciones que tenía como objetivo contribuir al despertar de la cultura en general en Kuwait, adecuándola a la época actual.

Entre ellas pueden citarse la creación de una serie de instituciones esenciales hoy en día ya que definen el panorama de Kuwait en este ámbito. Lo primero, surge *El Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura*, que coordina la política cultural con diversos expertos para sus diferentes áreas. Se establece un gran premio kuwaití a la mejor producción intelectual del mundo árabe y a la presentada por extranjeros con respecto a la región. Se decide la organización de festivales literarios y, así como exposiciones de artes y libros. Aparece la instauración y potenciación de un teatro popular, así como un museo que sirve como sala de exposiciones permanentes y temporales. También, el establecimiento de una biblioteca permanente. La iniciativa de crear centros culturales en diversos países, que

cuentan con biblioteca, salas de cine, exposiciones, conciertos e investigaciones artísticas. Se pone especial atención a la cultura infantil proveyendo de un programa y libros adecuados, con la realización de un parque de atracciones moderno y un teatro infantil. Se plantea concretar el concepto de diversificación para artistas y literatos, así como proveer becas de estudios artísticos al extranjero. Se construyen cuatro salas de representaciones para las compañías teatrales, equipándolas para sedes de la asociación de artistas kuwaitíes. Por último el compromiso de “Apoyo al movimiento teatral y a los estudios dramáticos, creando un teatro y una compañía nacional de actores y aportar fondos económicos, para premios y concursos de elaboración de las obras y la publicación de los textos teatrales, interesándose por el teatro escolar y apoyando a las compañías existentes” (Ahmad al-Jaḍar, 1996, pp. 42-43).

El Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, apoyando el desarrollo del movimiento cultural y artístico en Kuwait, realiza publicaciones culturales e investigaciones científicas, así como el Festival Nacional de Teatro de Kuwait y organiza el importante Festival de la cultura de Qurayn.

RESUMEN

Los habitantes de Kuwait han tenido un renacimiento cultural y artístico después del descubrimiento del petróleo en su territorio a mediados del siglo XX, con un desarrollo a todos los niveles, cultural, intelectual, social y humano, en el que se destaca la importante labor del teatro para el progreso de la sociedad. Así pues, sin esta concienciación cultural dentro del desarrollo económico, no habría surgido la escenografía en el teatro kuwaití.

El teatro en Kuwait tuvo una primera manifestación en el año 1922, en el patio de la escuela Aḥmadiyya. Esta representación fue en árabe clásico, de la mano del jeque ‘Abd al-‘Azīz al-Rašīd, en el marco de las festividades de fin de curso.

Entre los años 1936 y 1939, el Departamento de Enseñanza Kuwaití congregó a una serie de profesores universitarios y maestros palestinos que

iniciaron los estudios a la ciencia pedagógica en Kuwait. Entre ellos se encontraba Muḥammad Maḥmūd Naʿīm, profesor de árabe, que realizó una representación teatral en el marco de las festividades de la escuela Mubārakiyya con motivo de la celebración de la Hégira y el nacimiento del profeta Mahoma. Esta representación fue el auténtico pistoletazo de salida del teatro en Kuwait, ya que se realizó con estudio formal de la interpretación de actores y uso de escenografía.

Tres fundadores contribuyeron de manera fundamental al renacimiento y el desarrollo del teatro en Kuwait. El primero fue Ḥamd al-Rayṭb, quien plantó la semilla cultural y artística para establecer el movimiento teatral en el país. Fue director del departamento de teatro y posteriormente ministro de asuntos sociales y trabajo.

Muḥammad al-Našmī se considera el segundo pionero de la historia del teatro en Kuwait, como dramaturgo, director, actor, director y técnico. Creó el teatro de la improvisación en Kuwait y, además, fundó la primera compañía del país, siendo director de muchas instituciones de este género.

Zakī Ṭulaymā fue el tercer fundador del teatro kuwaití, presentando un informe integral sobre el movimiento artístico y cultural del país. También fundó la primera compañía teatral académica en Kuwait, la Compañía de Teatro Árabe, que contaba con una serie de artistas kuwaitíes y árabes, creó el primer instituto de estudios artísticos y dramáticos del golfo Pérsico, después Instituto Superior de Arte Dramático.

Hubo cuatro compañías teatrales dependientes del departamento del teatro del Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo de Kuwait: la Compañía de Teatro Popular, fundada en 1954; la Compañía de Teatro Árabe, fundada en 1961; la Compañía de Teatro del Golfo Pérsico, fundada en 1963; y la Compañía de Teatro Kuwaití, fundada en 1964.

Tras el florecimiento y el progreso de las actividades artísticas y culturales en la década de 1950 y hasta finales de 1960, el emir del estado de Kuwait, el jeque ʿYābir al-Aḥmad al-Ṣabbāḥ, emitió un edicto con el que establecía el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura en 1973, con la finalidad de

gestionar y organizar todas las actividades culturales y artísticas. De este interés surgió la creación del festival nacional de teatro en 1989 y el festival de la cultura de Qurayn en 1994.

El concepto escenográfico en el teatro kuwaití

En palabras de Miš'al al-Mūsà, profesor de escenografía en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait, "El arte está a medio camino entre la religión y la filosofía, (...). La interpretación filosófica de este concepto ignorado es racional y lógica. Y la más importante de las artes y la de más valor, es el teatro en todas sus formas" (Miš'al al-Mūsà, www.ahewar.org).

El arte es un logro humano por el que se muestra la forma de expresión de la civilización humana, que transmite la vida, los sentimientos y las emociones humanas.

Con el desarrollo del teatro en Kuwait, han prosperado las artes de la escenografía, que ha desempeñado una importante función en la obtención de un equilibrio formal, conceptual y estético del texto y de la visión del director de la obra. A través de la configuración del espacio escénico por medio de colores, líneas, volúmenes, movimiento y ritmo, se pueden representar elementos audiovisuales como el decorado, el vestuario, la iluminación, la música y los efectos. Donde la escenografía vive es en la actuación en directo ante el público espectador del día, allí es donde se materializa y se siente la realización final que afecta a la imagen antes pensada y ahora realizada con la forma teatral.

Como afirma el doctor Nabīl al-Ḥalūyī, "Con el desarrollo de las artes y las ciencias en la actualidad, los términos han cambiado y ya no se usa el de 'decorado', palabra que se refiere a los ornamentos, la armonización o el dibujo, (...) la interacción entre arte y técnica se ha transformado en un idioma contemporáneo innegable, que no puede rechazarse ni ignorarse, porque la representación, en sus propios límites, es el arte de la visión, es decir, la obra depende de la vista antes que del oído, y la palabra representación significa representación de las ideas que se muestran en

formas elaboradas, con especificidades concretas” (Anexo 3. Entrevista con Dr. Nabīl al-Ḥalūyī, 2/1/2014).

Si adaptásemos estas especificidades y conceptos al elemento escenográfico sobre el que se apoya el teatro en Kuwait desde sus comienzos hasta ahora, descubriríamos que la idea de escenografía en Kuwait entró tardíamente con respecto a otros países árabes, y que a principios de la década de 1980 se conocía como mero “diseño de decorado”, es decir, se trataba de una labor especializada y ningún otro diseñador participaba en ella. Por ejemplo, había un encargado del decorado, otro de la iluminación y otro del vestuario. Explicaremos esto con las palabras del doctor ‘Alī al-Kahīdī: “El término ‘escenografía’ no se conoció en Kuwait hasta que los diseñadores de decorado salieron en viajes de estudio al extranjero, pero, por desgracia, hasta el momento no se ha entendido el significado real de este término, y el concepto de escenografía para nosotros es completamente distinto del empleado en occidente. En Kuwait, el escenógrafo se encarga únicamente del diseño y la ejecución del decorado y la iluminación. Pero la escenografía, en realidad, es la construcción de la imagen escénica completa. (...) En Kuwait se considera que el director es un artista completo que se ocupa de todas las funciones, empezando por la escenografía y llegando al último de los elementos de la obra. Este es uno de los problemas a los que se enfrenta el teatro kuwaití” (Anexo 3 Entrevista con Dr. ‘Alī al-Kahīdī, 19/5/2014).

Pero, últimamente, el tema de la escenografía se ha hecho muy importante dentro del ámbito artístico, especialmente entre los más jóvenes. Se observa el concepto de escenografía como arte. Es decir, los diseñadores surgidos hoy tienen experiencia en diversos campos artísticos, como el diseño de decorado, el vestuario, la iluminación y el maquillaje, y están familiarizados con la estética de la obra de arte hasta los más pequeños detalles.

Ahoravemos que las representaciones primeras del teatro kuwaití eran muy rudimentarias. El texto de la obra se improvisaba, creándolo sobre la marcha según se desarrollaba la actuación. Luego se cambiaba o se le añadían diálogos nuevos según quién estuviese presente en aquel momento. En cuanto al decorado, el maquillaje y la puesta en escena, también eran

enormemente primarios, como todo lo referente al mundo de la escena. El artista plástico Yūsuf Qāsim, de origen bahreiní, fue el primero en trabajar en el campo del diseño y la ejecución de decorado, maquillaje y efectos audiovisuales en el teatro kuwaití, y lo hizo en prácticamente todas las compañías teatrales. En cuanto al vestuario, cada actor era primer y último responsable de confeccionar su propia ropa así como los accesorios adecuados para su personaje, hasta la arribada a Kuwait del profesor Zakī Ṭulaymāt. Llegó al país acompañado de un grupo de especialistas y puso el decorado, el vestuario, la iluminación y el maquillaje en manos de profesionales, mientras que se reservó para sí la puesta en escena y la dicción. Por medio de sus clases, formó a los alumnos en todas estas artes. A principios de la década de 1990 y hasta la actualidad, gracias a las becas de estudio al extranjero concedidas por el gobierno kuwaití y los estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático, la mayoría de estos artistas se fueron convirtiendo en especialistas teatrales.

1º. Las salas teatrales en Kuwait

Dado que el teatro kuwaití tuvo unos comienzos muy primarios, es natural que las salas teatrales también lo fuesen. Al principio, las obras se representaban en los patios de las escuelas o en sus comedores. Es decir, se levantaba un escenario muy básico, que era acondicionado por los profesores y los alumnos, sobre el que se realizaba la función, y enfrente de él se disponían las sillas de madera para el público. A este respecto, citemos al artista Sa‘d al-Fara‘y: “Con respecto a las salas teatrales en Kuwait, se trataba de algo muy básico, en los patios de las escuelas y en los comedores, tanto en la escuela Mubārakiyya como en la Aḥmadiyya y posteriormente en escuelas modernas, como la de Ṣalāḥ al-Dīn o la de Al-Ṣadiq, colocando una serie de sillas de madera frente al humilde escenario sobre el que se llevaría a cabo la representación, sujetándolas con cuerdas para que el público no las moviese. El teatro de la escuela de Šuwayj podía considerarse el primero moderno y completo, al tener un escenario acondicionado y butacas fijas. Sobre él se estrenó la primera obra dirigida por Zakī Ṭulaymāt en 1958, antes de establecerse en Kuwait. La obra fue patrocinada por el jeque ‘Abd Allāh al-Ŷābir al-Ṣabbāḥ y protagonizada por Nāṣir al-Fara‘y y la actriz egipcia

Amīna al-Ṭaḥāwī. En aquella época, hombres y mujeres no podían subirse juntos al escenario en consideración a las costumbres y tradiciones, por eso a la mujer se le preparó un palco dentro de la sala mientras el hombre interpretaba su papel sobre el escenario.” (Anexo 3. Entrevista con Sa‘d al-Fara‘y, 28/4/2014).

De este modo, a la vez que se desarrollaba la enseñanza en Kuwait, se establecían espacios específicos para el teatro. Algunos de ellos fueron acondicionados como salas que disponían de escenario y butacas para el público y otros, al menos, con escenario en el interior de salas grandes. Esta situación ha continuado hasta la actualidad, aunque desde hace pocos años, concretamente desde 1995, entre algunos responsables se suele favorecer el crear un escenario en todas las escuelas modernas de Kuwait apto para la realización de diversas actividades culturales. Esto demuestra que los responsables culturales tienen en cuenta el teatro para el desarrollo de la sociedad, especialmente después del regreso de algunos especialistas de sus viajes de estudios al extranjero, empezando por Ḥamd- al-Rayṭib. Este contribuyó enormemente al renacimiento del movimiento cultural y artístico iniciando el teatro escolar, las compañías nacional y el centro de estudios artísticos, cuya obra ha culminado con la creación del Centro Superior de Arte Dramático.

Existen actualmente dos tipos de salas teatrales en Kuwait. El primero de ellos consiste en la sala de teatro propiamente dicho y el segundo es un espacio que puede acondicionarse como teatro.

a) Salas específicas de teatro

Son aquellos espacios que han sido expresamente edificados para representaciones teatrales. Siguiendo las indicaciones del edicto del emir del momento, el jeque ‘Abd Allāh al-Sālim al-Ṣabbāḥ, se construyeron en cada zona residencial nueva cuatro instalaciones: una biblioteca pública, una clínica, una mezquita y una sala teatral. Así pues, se realizaron salas en tres zonas de Kuwait (Kayfān, Al-Šāmiyya y Al-Dasma) y, posteriormente, el Ministerio de Instrucción y Enseñanza creó el Teatro de Instituciones especiales en la zona de Ḥawlī. Estos edificios se establecieron después del

desarrollo del movimiento cultural que vivió el país y no solo se emplearon para obras teatrales, sino también servían para otras numerosas actividades culturales, recitales de poesía, conciertos y óperas. Con el paso del tiempo, los edificios de estos teatros se han deteriorado y, por desgracia, hasta ahora solo se han restaurado mínimamente, se han vuelto a pintar y se han tapizado las butacas de los espectadores, además de renovar algunas instalaciones y aparatos audiovisuales, como la iluminación, pero sin renovar nada del escenario y sin incluir ningún tipo de tecnología moderna.

1. Teatro de Kayfān

El teatro de Kayfān se considera el primero construido en Kuwait. Al principio, fue la sede de la Compañía de Teatro Popular. Es un teatro de caja italiana, con una capacidad cercana a los cuatrocientos espectadores. Las dimensiones del teatro rondan los 10 metros de ancho y los 8 de profundidad, con unos 7 u 8 metros de alto hasta la parrilla, lo que implica que tiene unas posibilidades limitadas que no permiten colgar, levantar o bajar los escenarios según la necesidad, ya que la parrilla solo se utiliza normalmente para sostener el telón y la tramoya de iluminación. Además, no cuenta con trampillas suficientes en el suelo para ser usadas por los actores en distintos recursos. Por ello, este teatro se considera anticuado y obsoleto.

2. Teatro de Al-Šāmiyya

El teatro de Al-Šāmiyya fue el segundo teatro oficial de Kuwait. Inicialmente se utilizó como centro de estudios artísticos dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales para ofrecer clases y conferencias sobre arte dramático impartidas por Zakī Ṭulaymāt y su equipo artístico. Posteriormente se transformó en un centro de estudios teatrales y luego en el Instituto Superior de Arte Dramático. El escenario de este teatro se usó como aula para los alumnos de interpretación, dicción y expresión corporal. Pero, tras el traslado del Instituto Superior a otro edificio de Al-Sālimiyya, se empleó como teatro independiente y se representó en él todo tipo de obras, desde las de los propios alumnos del Instituto a las de las compañías nacionales o privadas

kuwaitíes. Sus características son muy parecidas a las del teatro de Kayfān y apenas difiere de él en dimensiones y en la superficie del escenario. Es un teatro de caja italiana con una abertura hacia el proscenio de entre 10 y 11 metros de ancho, 8 de profundidad y entre 7 y 8 de altura hasta la parrilla, con una capacidad de entre 400 y 450 espectadores, además de un anfiteatro de entre 100 y 150 butacas.

3. Teatro de Al-Dasmah

Es el tercer teatro oficial dependiente del Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura de Kuwait. Se considera uno de los mejores que existen en el país y está disponible en la actualidad. Cuenta con un patio de butacas con capacidad para 500 espectadores, además de un escenario de caja italiana con una abertura para el proscenio de 12 metros de ancho y 8 de profundidad, mientras que la parrilla que sostiene los telones y la tramoya se eleva a unos 18 metros sobre el escenario, lo que le da capacidad para cambiar los escenarios de arriba abajo y viceversa, si fuese necesario. Además, se pueden utilizar las trampillas del suelo del escenario, que representan casi la mitad de su superficie y tienen forma cuadrada de entre un metro y un metro y veinte centímetros, que además pueden retirarse fácilmente si es necesario. Por otro lado, hay pequeñas aberturas en la parte anterior del escenario que pueden emplearse para distintos efectos, según lo que requiera la función.

4. Teatro de Instituciones Especiales

“El teatro de Instituciones Privadas se inauguró en época del difunto emir kuwaití, el jeque Şabbāḥ al-Sālim al-Şabbāḥ, el 25 de febrero de 1970. (...) En el año 86/87 (...) después de la creación de escuelas de primaria especiales para discapacitados, se ampliaron las escuelas de educación especial para incluir cuatro discapacidades educativas: visual, auditiva, intelectual y física” (Mahā Nāyī Ġanām, n.º. 458 1/1997. www.alarabimag.com). Este edificio polivalente incluye un gran teatro con un patio de butacas con capacidad para entre 500 y 600 espectadores o más, ya que se tiene dos anfiteatros con asientos. Su escenario tiene entre 12 y 15 metros de proscenio y entre 15 y 17 metros de profundidad. Además, cuenta

con un espacio reservado a la orquesta por debajo del escenario, por lo que este teatro se especializa en funciones de danza y en óperas en directo organizadas por el estado en celebraciones anuales y festividades nacionales, como las del Día de la Independencia. También se han estrenado sobre su escenario muchas obras teatrales, la más famosa de las cuales es *Bye-bye Arab (Adiós a los árabes)*, del gran artista kuwaití ‘Abd al-Ḥusayn ‘Abd al-Riḍā. Este escenario se utilizó durante mucho tiempo para presentar obras, celebraciones y fiestas nacionales hasta que dejó de usarse y se reservó únicamente para actividades culturales y artísticas y para celebraciones del Ministerio de Instrucción y Enseñanza, además de para las escuelas de educación especial.

5. Teatro del Palacio de Congresos

El teatro del Palacio de Congresos de la región de Bayyān se utiliza como sede principal de las conferencias internacionales que tienen lugar en el estado de Kuwait. Este lugar cuenta con tres salas de reuniones, además de un teatro con capacidad para mil personas con elevadores hidráulicos que pueden aprovecharse para configurar la sala controlando el escenario, que tiene un sistema especial de iluminación. En palabras del profesor ‘Anbar Walīd: “El teatro del Palacio de Congresos de Bayyān es el único teatro avanzado con respecto a los demás que hay actualmente en Kuwait, pero no está a la altura de los escenarios internacionales. Se caracteriza por un proscenio con unas dimensiones de entre 15 y 17 metros y una profundidad de entre 25 y 30. Este teatro dispone de un escenario móvil por medio de un mecanismo hidráulico con el que pueden subirse o bajarse las cosas de abajo arriba o viceversa. También tiene discos que ayudan a cambiar los escenarios con facilidad, además de una parrilla superior que sostiene los escenarios y la tramoya” (Anexo 3. Entrevista con Anbar Walīd, 17/5/2014). Este teatro se utiliza principalmente para eventos internacionales y festividades nacionales y su público suele ser muy distinguido, personalidades, jeques, emires y hombres de estado. Entre las obras más famosas que se han representado en él, se encuentra la comedia social *Farḥat Umma (La felicidad de una nación)*, ante los líderes de los países del golfo en la celebración de la Cumbre del Golfo Pérsico en 1985, del artista

kuwaití ‘Abd al-Ḥusayn ‘Abd al-Riḍā, una sátira que trata de temas familiares y el integrismo religioso.

b) LAS SALAS ALTERNATIVAS

Existen espacios que no se usan exclusivamente para las representaciones teatrales. Parecieron con el desarrollo del movimiento teatral para innovar o aprovechar espacios nuevos que superasen las carencias de las salas disponibles en Kuwait. Este fenómeno empezó a incrementarse a finales de los años 1990. “La dimensión propia de la obra teatral es el espacio, el vacío en el que se desarrolla la acción. Y la dificultad del teatro es disponer todos los lugares en un vacío delimitado, con dimensiones definidas y conocidas. (...). El espacio en el teatro es un espacio delimitado metafórico, perceptible y conocido, pero dentro de él podemos meter el mundo entero.”(Anexo 3, Entrevista con Dr. Nabīl al-Ḥalūyī, 2/1/2014).

Basándose en este concepto, los artistas kuwaitíes han utilizado numerosos espacios distintos al escenario teatral tradicional, como salas y lugares no diseñados como teatros, desde salas de cine o salones de bodas hasta pistas de patinaje sobre hielo. Sobre todo se han empleado en festividades como la fiesta de la Ruptura del Ayuno y la fiesta de la Inmolación. Las compañías productoras disponen de pocos lugares para los espectáculos en Kuwait donde representar obras teatrales. En el mundo comercial, el número de las funciones en Kuwait suele superar las veinte, con nada menos que cuatro funciones diarias. Lamentablemente los beneficios que producen son los que deciden la permanencia, más que su calidad. El kuwaití que está interesado en mostrar su creatividad en este ámbito, debe compensar la carencia de teatros y salas buscando espacios nuevos, ya que las empresas privadas acaparan la producción teatral en las salas formales y realizan sus funciones en las festividades importantes con el objetivo de obtener beneficios. Es de destacar que la mayoría de los teatros estatales disponibles (Kayfān, Al-Šāmiyya y Al-Dasma) están vacíos la mayoría del año y no son utilizados más que por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura en función de congresos científicos, artísticos y culturales o para festivales teatrales.

Las salas alternativas a esas comerciales o a las oficiales que reserva el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, deben buscarse en otros ámbitos y utilizarse dentro de las dificultades que tienen espacios que no son teatrales en principio. Algunas de ellas no plantean excesivos problemas para su adaptación a funciones de teatro, al están prácticamente preparadas y no necesitan asientos o un escenario. Como ejemplo, las salas de cine, aparte de la colocación de los decorados o las tramoyas de iluminación necesarias, pueden utilizarse y poseen las propias butacas para el público de cine. Otras tienen más dificultades, como las pistas de patinaje o las de determinados clubes. Estas requieren que se monte un escenario adecuado para representar la obra, y el público debe sentarse en butacas dispuestas escalonadamente, directamente frente al escenario o a ambos lados de este. Hay empresas no pueden acondicionar el espacio para el público frente al escenario y se ven obligadas a disponer los asientos escalonadamente para permitir una visión adecuada. Las salas de usos sociales suelen tener un lugar elevado que hace las veces de escenario y normalmente se usan para la celebración de bodas, de modo que el lugar reservado para la mesa de la pareja contrayente se convierte en escenario y el resto de la sala se dispone para los asientos del público. El problema es que para una obra teatral es necesario disponer los asientos del público en forma escalonada.

Ejemplo de obra para las salas y espacios alternativos en teatros comerciales

Una obra como *Maṣṣāṣ al-dimā'* (*El vampiro*) se representó sobre un espacio alternativo, una sala de cine. Supuso un precedente de uso de este otro tipo de lugares y el inicio del teatro comercial en Kuwait. Es una obra estrenada en el cine Ġarnāṭa en 1995, del dramaturgo 'Abd al-'Azīz al-Muslim, dirigida



La obra *Maṣṣāṣ al-dimā'* (*El vampiro*) 1995, en una sala de cine.

por 'Abd al-Raḥmān al-Muslim y protagonizada por un grupo de actores a cuya cabeza estaban 'Alī al-Mufīdī, Ŷamāl al-Radhān, Bāsima Ḥamāda y el

propio autor. Esta obra pertenece al teatro comercial, que trata temas sociales de forma cómica y satírica, en la que se especializa el Teatro de la Paz que ‘Abd al-‘Azīz al-Muslim propuso en 1990, y que solo ha visto la luz hace cinco años.

Esta experiencia cosechó un importante éxito y dejó una huella destacable y clara en el teatro de los 90, ya que era la primera de este tipo en el golfo Pérsico y en Kuwait. La obra se basaba en la historia de Drácula el “vampiro”, y suponía una metáfora crítica de la relación gobierno y ciudadano. A través de la personalidad de los vampiros, que se alimentan de sangre humana, representa el robo del dinero del pueblo por funcionarios del estado. Esta experiencia también destacó y se diferenció técnicamente de otras presentadas, sobre todo en el ámbito escenográfico, tanto por los efectos sonoros, como en el vestuario, el maquillaje, las máscaras y el atrezzo, trucos, dirección e interpretación. Tras el éxito de esta experiencia teatral, el Teatro de la Paz y ‘Abd al-‘Azīz al-Muslim continuaron escribiendo y produciendo una larga serie de obras de terror cómico, la primera de las cuales fue *Maṣṣāṣ al-dimā’* (*El vampiro*), a la que siguieron *Zaman Drākūlā* (*El tiempo de Drácula*), *Qaṣr al-ru‘b* (*El castillo del miedo*), *Al-bayt al-maskūn* (*La casa habitada*, en dos partes), *‘Awdat al-Fir‘awn* (*El regreso del faraón*), *Al-raʿyul al-di‘b* (*El hombre lobo*), *Ṣarjat al-ru‘b* (*Grito de terror*) y, finalmente, *Maṣṣāṣ al-dimā’ 2* (*El vampiro 2*) y *Maṣṣāṣ al-dimā’ 3* (*El vampiro 3*). Casi todas estas obras se estrenaron en el cine Ġarnāṭa y algunas en los salones de actos del club deportivo Al-Qādisiyya. Así estas se representaron en espacios alternativos que hacían las veces de teatros normales.

Una obra teatral en un espacio alternativo: Maḡhà al-darāwīš

La obra *Maḡhà al-darāwīš* (*El café de los derviches*) es la primera dirigida por una mujer, que tenía la característica de ser ciega. Fue la primera obra representada en un barco real, en el mar, que fue estrenada en Kuwait y el mundo árabe. Se presentó en el marco del festival Jornadas de Teatro para Jóvenes, en su cuarta edición del año 2007. Era un monólogo, escrito y protagonizado por el actor ‘Abd al-‘Azīz al-Ḥaddād . Estaba dirigida por Maryam ‘Ārif, y Miš‘al al-Ḥarbān se encargó del diseño de iluminación, ‘Abd

Allāh al-‘Alī como ingeniero de sonido, Fathī Ḥaydar para la música en directo, Ġazlān ‘Abd al-‘Azīz en el diseño de vestuario y maquillaje y Naṣir Ḥaydar como supervisor general. El crítico Mafraḥ al-Šamarī escribió: “Al-Ḥaddād ha sido capaz de transformar el interior de un barco mercante en un auténtico



La obra Maqhà al-darāwīš (El café de los derviches) 2007. en un barco real, en el mar.

escenario teatral gracias a la iluminación, las butacas y los efectos de sonido, (...) a los que se ha enfrentado su directora, Maryam ‘Ārif, (...) esta obra cuyo argumento gira en torno a Faraḡ, periodista y propietario de *Al-sab‘ Šanāyi‘*, quien deja su trabajo y abre una pequeña cafetería a la que pone por nombre Café de los Derviches, en el que recibe a artistas”. (Mafraḥ al-Šamarī, “en periódico kuwaití Al-Anbā, 30/10/2007).

Esta obra presenta una escenografía alternativa a la habitual académica del teatro kuwaití. Es un ejemplo claro de creatividad escenográfica moderna inédita a nivel kuwaití, en el golfo Pérsico y en los países árabes, pues se estrenó en un espacio abierto en la cubierta de un barco de una empresa de transporte marítimo de pasajeros y vehículos a una isla cercana a la ciudad de Kuwait. El espacio se aprovechó para delimitar el lugar del público directamente frente al escenario, como en los teatros de caja italiana, con lo que el empleo del espacio teatral en esta experiencia no era más que un cambio del lugar de la representación en el lugar tradicional dentro de un teatro por otro lugar, en la cubierta de dicho barco, aunque con técnicas teatrales tradicionales, sin utilizar este espacio teatral como debía hacerse para trasladarse de una parte a otra de la embarcación, ya que la acción dramática transcurre en un café popular, lo que reducía las opciones escenográficas para la elección de un espacio alternativo adecuado. Fue una tentativa de renovación de un espacio completamente diferente del espacio teatral tradicional, de lo que disfrutó el público como un viaje por mar inserto en la acción de la obra.

Una obra de teatro infantil en un espacio alternativo: 'Awdat Šīzbūna

La obra 'Awdat Šīzbūna (*El regreso de Šīzbūna*), es una obra estrenada en 2011 dirigida y producida por el joven dramaturgo Muḥammad al-Ḥamlī y su compañía teatral Stage Group. Es una obra de teatro infantil y trata del tema del conflicto entre el bien y el mal, representado por medios metafóricos entre la sabiduría y la ignorancia. Para esta obra se usó una sala alternativa, eligiendo un local multiusos



La obra 'Awdat Šīzbūna (*El regreso de Šīzbūna*) en el año 2011. El escenario queda en el centro e el público esta en dos lados.

del Club al-'Arabī, concretamente el salón 'Abd al-'Azīz al-Jaṭīb, utilizando el escenario de una manera muy ingeniosa, ya que el espacio de representación era una pista central y las gradas del público se encontraban a los lados. Un vestuario recorría la sala de arriba debajo de modo que estaba a los ojos del público. El decorado se dispuso a ambos lados del escenario, en sus extremos, para que la zona central fuese el lugar de representación, colgado de una tramoya de iluminación que pendía del techo. Era levantado por medio de una serie de barras de hierro que no impedían la visión de la escena. Se usaron distintos trucos teatrales con ayuda de focos de colores, efectos de humo y fuego, además de ocultar a los actores bajo el escenario por medio de una abertura en su centro, que simbolizaba el paso de nuestro mundo desde la superficie de la tierra, que es el mundo de la luz, hacia el mundo inferior, la guarida de la ignorancia, que es el mundo de Šīzbūna. El argumento narra la historia de los alumnos de la escuela, que tienen que enfrentarse a las tentaciones de Šīzbūna y sus demonios, utilizando un vestuario que agrupaba a los niños con blusas blancas que simbolizaban la pureza infantil. Por su parte, la antagonista se representaba como una serpiente de ropa negra, mientras los demonios iban con blusas rojas, representando a los niños que cambiaban por influjo de la malvada Šīzbūna.

Conclusiones parciales

El concepto de escenografía fue introducido tardíamente en Kuwait, y esto supone que está algo atrasado en este ámbito respecto a otros países árabes. Habitualmente se definía este término como simple diseño de decorados, y se aglutinaban todos sus aspectos bajo la supervisión de un encargado de decorado, vestuario e iluminación. El término escenografía no se dio a conocer hasta después del regreso de los becados en estudios superiores en el extranjero, quienes, con influencias del mundo árabe avanzado y de occidente, introdujeron este término en el país. Cuando en el país se le daba únicamente el significado de realización de decorados e iluminación, se pasó a un concepto más complejo de coordinador de toda la parte visual de un espectáculo teatral, incluyendo todos sus elementos.

Los espacios para las representaciones teatrales en Kuwait tuvieron unos comienzos muy rudimentarios, en los patios de los colegios, donde se traían filas de sillas de madera atadas con cuerdas para que el público no las moviese frente a un humilde escenario donde se desarrollaba la obra. Con el progreso cultural del teatro, se acondicionó una serie de teatros escolares con escenario fijo. El primero de ellos fue el de la escuela de secundario Al-Šuwayj. Tras el éxito de sus representaciones, el jeque ‘Abd Allāh al-Sālim al-Šabbāḥ, emir de Kuwait en aquel momento, ordenó la construcción en todas las zonas residenciales, de instalaciones específicas, que incluían un teatro junto a una biblioteca pública, una clínica y una mezquita. Finalmente solo se completó la construcción de tres teatros en zonas residenciales, que aún existen en la actualidad. Además existen otros dos, de acceso muy restringido, el del palacio de Bayyān y el teatro de Instituciones Espaciales. Ante tal escasez, los artistas kuwaitíes buscaron teatros alternativos y estrenaron sus obras en estadios deportivos, salas de usos sociales y salones de actos, acondicionando el espacio teatral con patio de butacas y un escenario acondicionado para los decorados y la tramoya de iluminación.

La escenografía en Kuwait según el teatro comercial y el académico

Para mucha gente no importa mucho si una sala de teatro es comercial a institucional, privada o pública. El teatro debe estar abierto a todo tipo de públicos, dado que su objetivo es plantear y tratar temas que interesen a la sociedad. Existe además el teatro de tipo experimental, con salas que sirven para aprender, realizar pruebas, arriesgarse con nuevos métodos, lo cual implica que el equipo de trabajo prueba recursos diversos y medios modernos que dejan su impronta en el proceso teatral. La obra se convierte en un modo de dirigir la investigación, siendo representada ante un público concreto en un espacio adecuado a su finalidad de probar novedades.

En su sentido amplio, no debiera diferenciarse entre teatro comercial y teatro académico, puesto que se supone que debe dirigirse al público genérico, ya que siempre debe esforzarse por llevar a cabo el proceso de entretener y formar por medio de las representaciones de las acciones de los hombres. dejar una impresión, que es el propósito de la obra.

Con la expresión de “representaciones comerciales” entendemos un teatro que se lleva a cabo con fines económicos, mientras que el teatro académico es un teatro con objetivos conceptuales sociales. Por su parte, el teatro infantil presenta obras sencillas para contar historias que sean de provecho para la educación y la moral de los niños. Pero, en ninguno de estos casos tratamos de calificar previamente su finalidad, sino la obra en sí: su coherencia, su narración adecuadamente comunicada al público, su finalidad de entretener y llegar al espectador. Si comparamos las obras existentes, veremos que una parte de lo que se llama cualitativo también tropieza en este aspecto; es decir, vemos algunas representaciones para jóvenes muy alejadas del espectador, que no logran realizar completamente la explicación, el entretenimiento. El espectador solo disfruta viéndola durante cinco minutos y el resto del tiempo se siente alejado de ella, ya sea por un ritmo decreciente o porque la acción le resulte ajena.

1. La escenografía en el teatro comercial

Podemos decir que los decorados comenzaron a utilizarse en el teatro kuwaití como delimitación del espacio, es decir definir visualmente el momento y lugar de la acción donde se desarrollan los hechos. El presupuesto de los teatros nacionales kuwaitíes dependía de las subvenciones del Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo, que cubrían los gastos generales de escenografía de la obra, decorado, vestuario y resto de recursos dramáticos. Por otro lado, se ocupaba del caché de los actores, la impresión de entradas y la publicidad de la función en periódicos, televisiones, radio o en carteles en las calles. También distribuía la publicidad en las zonas residenciales y las calles principales para atraer al máximo número de espectadores.

El artista Muḥammad al-Manṣūr dice “Como es sabido, el teatro en Kuwait está formado por cuatro compañías nacionales (...) que tratasen temas de las sociedades kuwaití y árabe, que expresaran el sentir del público y, en consecuencia, representasen a Kuwait y reflejasen su imagen cultural en el interior y en el extranjero. En los años 1980, aparecieron teatros privados que crearon un ambiente de competencia entre ellos y las compañías estatales, preparando un entorno sano y activo que contribuyó a la continuidad de los estrenos teatrales a lo largo del año. También se logró intensificar la producción y que se dedicasen enormes sumas a la escenografía de las obras privadas, lo que revitalizó el movimiento teatral de aquel momento”(Anexo3. Entrevista con Muḥammad al-Manṣūr, 10/1/2014).

Este impulso que trajo el renacimiento cultural que vivieron las compañías teatrales en los inicios del teatro kuwaití desapareció y en la actualidad lo normal es el teatro comercial. Las producciones de este tipo se guían por la máxima “esto es lo que quiere el público”, de modo que el nivel general de las representaciones está cayendo artísticamente hablando porque en el teatro comercial no se arriesgan con novedades ni intentos de avance conceptual sino que aseguran que lo que ofrecen se ciñe a lo esperado por el público conservador, sin tener en cuenta que precisamente lo novedoso y arriesgado es lo que hace avanzar cualquier iniciativa, y presentar últimas tecnologías y

los logros de hoy es lo que podría suponer un atractivo que en otros países es bien tenido en cuenta. “En los países desarrollados, el teatro sirve como una inversión, las productoras preparan y acondicionan completamente los teatros con tecnología moderna tanto en el escenario como en la sala, para conseguir una escenografía que impresione y que contribuya al éxito de la obra y a atraer a numerosos espectadores, asegurando así la continuidad de las representaciones hasta durante diez años o más. En Kuwait, sin embargo, no podemos comparar las productoras nacionales con las de otros países, porque se estrena en salas que no disponen de tecnología moderna y, aunque ha habido algunas tentativas, no se ha conseguido que las funciones se mantengan más allá de diez días o poco más”.(Anexo 3 Entrevista con Anbar Walīd, 17/5/2014).

El teatro comercial en Kuwait tiene estas características:

- Los teatros comerciales en Kuwait no se relacionan con el escenógrafo como un artista integral que coordina todos los aspectos visuales. Cada uno de los técnicos especialistas se dedica a cada apartado; es decir, estas productoras hacen un contrato con un diseñador de decorado, con otro para la iluminación, con otro para el vestuario, con otro el sonido y los efectos, y así sucesivamente, de manera que todo el trabajo escenográfico queda bajo la supervisión del director.
- En este tipo de teatro la escenografía tiene un concepto moderno y consiste habitualmente en un escenario fijo con una representación pintada del espacio. Los decorados construidos y los que cubren las paredes, no cuidan la importancia del color y su efecto dramático. Además, no hay recursos de diferentes niveles topográficos en el escenario, sino que todos los actores se mueven al mismo plano. Es decir, no hay ningún tipo de configuración escenográfica en el espacio teatral.
- La escenografía y el decorado de estas obras teatrales están anclados en un concepto anticuado del realismo, ya que se representan ante un público al que le importa solo que sea una obra divertida y un mero pasatiempo, sin entrar en ninguna complejidad conceptual. Esto lo aplican las productoras teatrales, que no se interesan por el concepto moderno de una escenografía,

ya que son empresas de inversión que solo miran los posibles beneficios económicos. La cultura y la formación del público es la última de sus preocupaciones, por eso no se ofrecen escenografías abstractas ni simbólicas, excepto la realista.

- Con respecto a la iluminación en este tipo de teatro, no se presta atención a la creación de los momentos dramáticos. La luz se emplea literalmente para que el escenario sea visible por el público y puedan seguir a los actores. Como mucho, en escenas de baile, se usan juegos de luces de colores.
- El diseño del vestuario no está interesado en expresar la situación social o psicológica del personaje, ya que normalmente se presenta de manera realista. Es habitual, por poner un ejemplo gráfico, que el actor se vista en su casa y así suba al escenario, donde tras la función puede regresar con la misma ropa a desarrollar sus actividades cotidianas. Bien es verdad que hay excepciones donde algunos papeles tienen ciertas características especiales que hacen necesario que los actores se cambien de ropa y se pongan un maquillaje adecuado.

El teatro comercial procura satisfacer al espectador porque también satisface así su afán recaudatorio, atendiendo a un fin meramente económico. Este tipo de teatro está claro que es el más capaz de conectar con el público. Aunque no tenga una realización muy elaborada, el espectador medio acude a él, especialmente en ocasiones como la fiesta de la Ruptura del Ayuno. Esto ha provocado una búsqueda de lo que se denomina *teatro de las estrellas*, o aquellas representaciones que incluyen las ancestrales improvisaciones. Por desgracia, al público ha dejado de interesarle la problemática que ofrece la obra, y acude para ver cómo una estrella construye situaciones cómicas. Esto supone un auténtico retroceso a la Edad Media y claramente el teatro comercial no colabora al desarrollo del movimiento teatral que necesita la cultura de Kuwait.

Como dice el profesor Husayn al-Muslim, “cuando vamos a obras comerciales, no vemos un lenguaje escenográfico desarrollado, es decir, nos encontramos con que el decorado, en la mejor de estas obras, solo sirve para definir la personalidad del lugar y la zona de representación. Si llevan a cabo

alguna innovación, como esconder al actor, con juegos de magia y trucos visuales, normalmente no se adaptan a la acción dramática y su objetivo es solo atraer al público, no conseguir una obra que contribuya al avance del movimiento teatral ni un teatro coherente que simule y plantee los temas y problemas de la gente, haciéndola disfrutar al mismo tiempo”.(Anexo3, Entrevista con Dr. Ḥusayn al-Muslim, 19/1/2014)

Al teatro comercial no le interesa el desarrollo del movimiento teatral en Kuwait, sino que tiene como único objetivo la obtención de beneficios económicos. Además, no cuenta con una escenografía desarrollada o completa, no le interesan las novedades de los recursos visuales, ya que no existe coordinación entre los elementos de la obra, y ni siquiera se establece un cuidado por la expresión corporal del actor y un esmero por el espacio, el vestuario, el decorado y la iluminación. El doctor ‘Alī al-Kahīdī lo denomina “teatro de carpinteros”, por la profusión con la que se emplean los carpinteros y porque se descarta a los diseñadores de decorados, para ahorrar en el presupuesto.

La escenografía de una obra de teatro comercial: Jāriba Jāriba

La obra *Jāriba Jāriba* de Ṭāriq al-‘Alī es un buen ejemplo para observar las características generales del decorado en el teatro comercial kuwaití. Es una obra cómica, estrenada en 2008 por la empresa Farūgī de producciones artísticas y teatrales, escrita por Ayman al-Ḥabīl y dirigida por Aḥmad al-Ḥalīl, protagonizada por ‘Abd Allāh al-‘Aql, Ṭāriq al-‘Alī, Hayyā al-Ša‘ībī, Šihāb Ḥāyīyya y un grupo de jóvenes actores. Encargado del diseño y realización del decorado estaba Qāsim Šalyān, cuyo nombre se relaciona con la mayoría de las obras estrenadas por la compañía Farūgī, que normalmente las presenta en el teatro del Sindicato de



La escenografía de La obra Jāriba Jāriba.

Trabajadores de la plaza de Hawlī, una gran sala que la empresa transformó en teatro.

Esta función cómica plantea distintos temas relativos a la vida familiar en el entorno del Golfo. La acción se desarrolla en la casa de una familia compuesta por un matrimonio y sus tres hijos. El padre y la madre se han casado después de divorciarse de otros cónyuges y viven en la misma casa, obligados por ley a repartirla a partes iguales entre los cónyuges ahora divorciados. La comedia surge entre hombres, mujeres e hijos, a los que el divorcio ha dejado rebeldes y resabiados. Además, hay alusiones en el texto que critican problemas sociales adicionales, como robos y contagio de enfermedades por falta de conciencia social.

El decorado de la obra es muy realista, en cuanto al diseño, los muebles, la decoración y accesorios. Se trata de una casa de dos pisos, pintados en dos colores distintos, azul para el superior con unas escaleras en la pared que bajan por la izquierda del teatro, mientras que el piso inferior, a la derecha del escenario, es de color beige. El diseñador de decorados quiso transmitir al espectador que había dos casas, una del esposo y otra de la esposa, y lo indicó diferenciando sus colores, además de dos juegos de muebles en la mitad izquierda del teatro, que representa la sala de estar, en la que vive la esposa con su nuevo esposo. También colocó el sofá en el centro del teatro, lugar que representa la sala de estar del esposo llena de objetos de aseo colgados de las paredes y el techo, como cuadros, paisajes y candelabros. A pesar de que esta obra se considera de un único escenario, en el tercer cuadro del primer acto hay una pequeña escena en la que el espacio teatral y la escenografía se transforman en un cine, con unas butacas para los actores enfrentados al público, además de una pantalla colgada de la parte superior del escenario sobre la que se proyecta la película. Nada más terminar esta escena, la acción regresa al interior de la casa, donde acaba la obra con la escenografía que representa la gran casa que simboliza la sociedad kuwaití o la propia sociedad árabe.

El vestuario en el teatro comercial

El vestuario en el teatro comercial es un elemento importante de la escenografía de la obra, que el escenógrafo emplea en colaboración con el director para cristalizar el concepto de la obra. El vestuario es uno de los elementos que reflejan a los personajes y que nos proporciona muchos datos sobre sus condiciones sociales y época. También nos da la forma del personaje y tiene una importante función como factor de configuración de la escenografía y de creación de la imagen estética de la obra.

1. *El vestuario de la fase inicial del teatro en Kuwait*

Los inicios del movimiento teatral en Kuwait se debieron a una serie de iniciativas educativas. No existió ninguna experiencia profesional con los elementos de la representación y el proceso de producción no contaba con todos los materiales que permitirían conceder la importancia debida al lenguaje estético del decorado, el vestuario, la iluminación y la música. El interés primordial, de una manera muy sencilla, residía en esfuerzos personales. Cuando llegaron de Palestina las misiones educativas entre 1936 y 1939, vinieron con ellas un grupo de profesores, entre los que se contaba Muḥammad Maḥmūd Naʿȳm. Uno de los alumnos, Zakī Ṭulaymāt, se interesó por emplear el vestuario, cuando contactó con un sastre profesional, ‘Abd al-Razzāq al-Kāẓimī, para que realizara el diseño de la obra *Islām ‘Umar* (*El islam de ‘Umar*).

Recordemos las palabras de Ṣāliḥ Šihāb, un actor de esta época, sobre el diseño del vestuario: “Se nos presentó el problema del vestuario de los personajes de la obra, que sin duda resultaría extremadamente caro y sería imposible que lo financiase el Consejo de Enseñanza (...). Pero el asunto no pasó desapercibido para los profesores Aḥmad Šihāb al-Dīn y Muḥammad Maḥmūd Naʿȳm, que pidieron permiso al Consejo para cubrir estos gastos con los beneficios de la obra y les fue concedido. Llegaron a un acuerdo con el señor ‘Abd al-Razzāq al-Kāẓimī, uno de los sastres de más talento de aquel tiempo, que tenía su sastrería cerca de la escuela Al-Mubārakiyya, y se llevó

una máquina de coser a una sala de la escuela y empezó a preparar los trajes de los actores siguiendo las indicaciones del profesor Muḥammad Maḥmūd Naʿīm, que era el organizador, el director y el protagonista. Después de unos días, los trajes estaban preparados. (...) Su excelencia (el jeque Aḥmad al-Ŷābir) tuvo un hermoso gesto al ordenar que se facilitase todo lo necesario para la obra, como espadas doradas o alfombras persas para el escenario” (Jālid Saʿūd al-Zayd, 1983, p. 17). El vestuario era realista e histórico, ya que la obra narraba la historia de los árabes y el islam, igual que *Faṭḥ Miṣr (La conquista de Egipto)*, *Ḥikmat Sulaymān (La sabiduría de Salomón)* y *Balqīs*.

De esto deducimos que “estos títulos nos trasladan con franqueza una tendencia al realismo histórico en la elección del vestuario sin llegar a otros detalles del mismo, como las connotaciones, las materias primas o las líneas y colores. Y la razón, sencillamente, era que la iluminación completaba por sí misma al vestuario para convertirlo en una unidad armoniosa que al principio faltaba en la obra, del mismo modo que el constructor del teatro no podía permitirse la existencia de elementos técnicos o estéticos que incrementaran la belleza de la obra” (Afrāḥ al-Šallāḥī, 2004, p. 17). Está claro que el interés por el diseño y la realización del vestuario teatral estaba desde los inicios del teatro kuwaití, aunque de una manera muy básica y de acuerdo con las posibilidades disponibles en la época.

2. El vestuario en la fase del teatro de improvisación

Esta etapa de la historia del teatro kuwaití no solo implica un cambio desde la lengua árabe clásica al dialecto popular, sino que los responsables de este teatro de la improvisación, miembros de la Compañía de Teatro Popular, dirigidos por Muḥammad al-Našmī, empiezan a tomar contacto con la sociedad kuwaití. Esta es una fase en la que se presenta el arte dramático popular, basado en temas y acontecimientos de la vida real, en los planos social, político y económico de Kuwait, y los plantea con un sello cómico e improvisado. Por ello, el entorno de la escenografía tomabala forma local, tanto para el decorado como para el vestuario. Los papeles femeninos eran interpretados por hombres, porque en aquella época la sociedad no permitía

que se mezclasen ambos sexos. Citemos las palabras de Afrāḥ al-Šallāḥī sobre el vestuario femenino en esta etapa: “Los vestidos se enrollaban completamente en torno al cuerpo del actor (...), por temor a que se mostrasen detalles corporales del hombre que interpretaba un papel de mujer, como en el caso de Muḥammad al-Našmī o de ‘Abd al-‘Azīz al-Namš. Muḥammad al-Našmī solía llevar trajes de hombre debajo, porque interpretaba dos papeles en la misma función, el del hombre y el de la mujer, y, por la escasez de tiempo, se contentaba con ponerse el traje de mujer sobre el de hombre para poder interpretarlos rápidamente uno detrás de otro” (Afrāḥ al-Šallāḥī, 2004, p. 18).

En esta etapa se extrajo el vestuario del entorno popular kuwaití para armonizar con las ideas que imponía este género de maneras realistas. Como se trataba de obras improvisadas, se descuidaba el vestuario, compensándolo con el talento del propio actor que debía elegir ropas adecuadas con la naturaleza del papel.

El vestuario en esta etapa se componía de la *Dašdāša* como vestido de hombre kuwaití; el *Šamāg* y *gītra* como prendas masculinas para la cabeza (kefia); el *Bašt*: traje masculino normalmente llevado por los mayores y los comerciantes; el *Nafnūf* o *dirā‘a* como traje femenino; para las mujeres, una especie de túnica que cubre todo el cuerpo; el pantalón y camisa típico para representar a personajes extranjeros o inmigrantes; los uniformes para identificar a militares, guardias, portadores, panaderos, herreros, carpinteros, etc.

3. El vestuario a comienzos de la fase de teatro profesional

En la etapa en la que llegó a Kuwait Zakī Ṭulaymāt, y fundó la Compañía de Teatro Árabe hasta llegar al Instituto Superior de Arte Dramático, se produjo un interés por el diseño de decorados, el maquillaje y el vestuario. Es importante que se incorporaron las mujeres, con las primeras actrices del teatro kuwaití. Dos chicas kuwaitíes, Maryam al-Šālih y Maryam al-Ġaḍbān, completaron la compañía teatral. Pero también se organizaron ensayos profesionales a lo largo de tres meses para la obra *Šaqr Qurayš* (*El halcón de Qurayš*), que fue la primera que estrenó Zakī Ṭulaymāt a su regreso a Kuwait,

en lengua árabe clásica. En sus propias palabras: “‘Abd al-Karīm Murād, en el periódico Al-Risāla de fecha 17/12/1961, expresa su profunda tristeza por lo que ha oído acerca de que la Compañía de Teatro Árabe no representará obras populares y que el teatro popular acabará en el mayor de los olvidos. (...) En otro artículo del mismo periódico del 21/01/1962, Al-Našmī dudaba de la utilidad de las obras de la Compañía de Teatro Árabe antes de que empezasen, diciendo: ‘No soy adivino, pero yo digo que el éxito del profesor Zakī Ṭulaymāt es inevitable, porque la interpretación es en lengua árabe clásica y de papeles históricos... Creo que en esta categoría de novelas hay pocos pioneros y un número limitado de gente que las desea. La interpretación en el dialecto popular, o dicho de otro modo, el habla local, tiene una gran influencia en el alma de la gente, porque comprende lo que oye y desea estar presente en las funciones que utilizan el habla local’”. (Alī Ismā‘īl, “www.kenanaonline.com).

Así se afirma que Zakī Ṭulaymāt usó la lengua árabe clásica, abandonando el dialecto local. Creó un vestuario y adoptó el mismo tono realista e histórico al estrenar sus obras con relatos y hechos de la historia árabe. Además, es una reafirmación de la etapa en la que se estrenaban obras populares en el teatro de la improvisación, en el sentido en el que el vestuario de esta etapa seguía dos líneas paralelas, con trajes populares o tradicionales por un lado y trajes históricos diseñados por especialistas en las artes teatrales. Con esto Zakī Ṭulaymāt y sus compañeros “deseaban un teatro moderno con mayor espacio y capacidad conceptual y filosófica, cuya forma y contenido superasen el marco local, personal, geográfico y temporal y las especificidades populares, es decir, un teatro que no se parase en los límites de la sátira social ni en el idioma de los diálogos cómicos intercambiables entre modelos disonantes y contradictorios (...), sino que deseaban simplemente que tuviese su personalidad propia, su lugar y su relación, de una forma u otra, con las nociones y las preocupaciones nacionales (...), planteando sus propuestas y sus ideas a través de la Compañía de Teatro Árabe, que manifestó, en su fundación, su amor y su pasión por el teatro” (Afrāḥ al-Šallāḥī, , 2004, p. 20).

De esta manera se continuó utilizando el vestuario hasta el Centro de Estudios Teatrales, luego Instituto de Estudios Teatrales y posteriormente Instituto Superior de Arte Dramático. El desarrollo de la cultura y el deseo de impulsar teatro kuwaití, vio surgir una nueva generación de directores, diseñadores y artistas decididos a estrenar obras con bases y reglas académicas que trataran la realidad social del país. Los más destacados fueron Ḥusayn al-Ṣāliḥ al-Dawsarī, Ḥusayn al-Ṣāliḥ al-Ḥaddād, ‘Abd al-Raḥmān al-Ḍuwayḥī y Fu’ād al-Ṣaṭṭī. En esta etapa prosperó el uso de los diversos elementos de la representación teatral, especialmente el vestuario.

4. El vestuario en el teatro kuwaití de los últimas décadas

En esta etapa de diversos estilos artísticos que influían en el mundo de la representación, se produce un interés claro por el empleo de la escenografía. No se consideraba que el vestuario tuviese que inspirarse en la realidad del entorno histórico únicamente, sino en la visión artística del director de acuerdo con su adscripción a una u otra corriente, del Simbolismo al Teatro Épico. En palabras del doctor Nādir al-Qanna, “sobre el concepto dominante de la dirección según Muḥammad al-Našmī y Zakī Ṭulaymāt, en la época en que ambos pioneros se comprometían con un método realista e historicista y con el realismo artísticos de sus obras, Ṣaqr al-Rašūd impulsaba un rápido progreso del realismo hacia el Simbolismo y, posteriormente, hacia el Expresionismo, realizando dos obras, *Ṣayāṭīn laylat al-ŷum‘a* (*Los demonios de la noche del viernes*) y *Baḥamdūn al-Maḥaṭṭa* (*La estación de Bhamdoun*), tras las cuales veremos las influencias del método épico” (Nādir al-Qanna, 2001, p. 22).

Por tanto, no solo existe un desarrollo en el concepto del vestuario, sino un completo abandono del concepto de vestuario habitual de las etapas precedentes. Se inicia un movimiento hacia el estudio de la escena al servicio de la visión del director. Con ello, surge una clara toma de conciencia de la importancia del vestuario como elemento del juego dramático, como símbolo visual esencial en una obra.

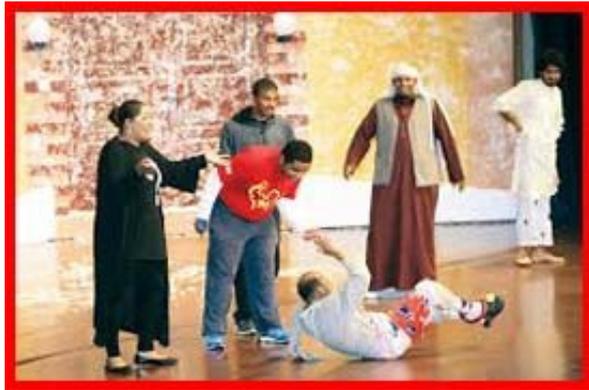
El vestuario empieza a desarrollarse en esta época y abandona las convenciones realistas e históricas, siendo diseñado y caracterizado de acuerdo con la visión de la obra teatral, que seguía representándose en lengua árabe clásica o en el dialecto local. Con la aparición de los teatros privados, las obras comerciales se inclinaron hacia el dialecto e hicieron desaparecer el árabe clásico. Hoy en día se circunscribe su uso a las representaciones académicas de los festivales.

Por medio de las compañías privadas, en las obras comerciales se usa un vestuario contemporáneo empleando atuendos populares como la *dašdāša*, al *ġitrao* los turbantes, dependiendo de las diferencias sociales. Esta es la situación de hoy en día, vestuarios realistas que pueden encontrarse fácilmente en locales de ropa ya confeccionada. Como dato significativo, en la publicidad aparece el nombre del diseñador del decorado o del encargado de la música, pero ninguna referencia al diseñador del vestuario o la iluminación. Es de destacar que algunas prendas kuwaitíes, como la clásica *dašdāša*, han sufrido algunos cambios desde 1970 hasta 2015 tanto en el tipo de tejido como en los bordados y colores utilizados. Por tanto, un diseñador de vestuario, vigilante del rigor histórico, debería tener en cuenta todas estas diferencias a través de la investigación de la época. Ahora, la situación preponderante en los teatros comerciales consiste en el uso de prendas y ropas contemporáneas a la época actual: los pantalones vaqueros, las camisetas serigrafiadas, *dašdāšas* para salir, las prendas deportiva, etc. Por tanto, eso quiere decir que se echa mano habitualmente de prendas de las tiendas para ser usadas en las obras y no de diseños de vestuario específicos para cada obra.

El vestuario en una obra de teatro comercial: Taḥta l-šifr.

La obra *Taḥta l-šifr* (*Bajo cero*), del dramaturgo de EAU Ŷamāl Sālim, dirigida por ‘Abd al-‘Azīz Šifr, es un buen ejemplo de vestuario actual en el teatro de Kuwait. Fue una producción de Farūġī del año 2013, estrenada en el teatro del Sindicato de Trabajadores de Ḥawlī y representada en varios países del golfo Pérsico, como Omán, Bahréin y los EAU. La protagonizaba un grupo de actores como Ṭāriq al-‘Alī, como Mūsà, el padre de familia; Hayyā al-Ša‘ībī,

como madre; Sulṭān al-‘Alī y Jālid Muẓfir, como los hijos; el actor Jālid al-‘Uḡayrab como el abuelo; Hānī al-Ṭabbāg como vecino; Sa‘ūd al-Suwayṭ como dueño del inmueble. Es una comedia donde el propietario echa a una mujer y a sus hijos del apartamento porque no



La obra *Taḥta l-ṣifr* (*Bajo cero*).

pueden pagar el alquiler. Se quedan a la intemperie, en un ambiente de un frío intenso en la región del golfo Pérsico, con numerosas situaciones cómicas. Posteriormente, el dueño del inmueble organiza una subasta de refugios públicos ofrecidos por el estado en caso de emergencias. La obra trata críticamente la política que ha vivido el país en los últimos tiempos, empezando por la carestía de los alquileres, el autoritarismo de los propietarios y sus abusos contra los arrendatarios. También trata del problema de los grupos fundamentalistas, y de la falta de atención gubernamental por cuestiones como el retraso con el que el Ministerio de la Vivienda concede una residencia propia a los ciudadanos. Finalmente, a través de la obra, el autor denuncia que la mayoría de los servicios que ofrece el estado a los ciudadanos están “bajo cero”, es decir, se sirve de la temperatura como metáfora para tratar temas locales del país.

El diseñador de la escena y el vestuario, Qāsim al-Šalyān, muestra dos decorados distintos: una calle con las fachadas azotadas por una tormenta de nieve y un túnel que representa un refugio público ofrecido por el estado a los ciudadanos en casos de emergencia. En este túnel se reúnen todos los personajes, de todas las condiciones, ricos y pobres, habitantes del desierto o de la ciudad, suníes y chiíes, árabes y extranjeros, representando todo el país.

El vestuario de la obra se presenta de forma realista y contemporánea: los personajes de los hijos y los jóvenes llevan pantalones deportivos, mientras que el abuelo y los hombres mayores se distinguen por su *dašdāša* marrón, un chaleco beige, una *gītra* blanca y un turbante blanco; la madre cubre su

cuerpo con una túnica negra bajo la que lleva una camiseta y un pantalón negro; el personaje del abogado lleva el atuendo oficial kuwaití, *dašdāša* blanca y *šamāg* rojo; el personaje del beduino lleva el atuendo tradicional kuwaití y una chaqueta verde oliva. Un segundo grupo de personajes utiliza dos tipos de vestuario. El padre, Mūsà, lleva un jersey de manga larga y, en la parte inferior del cuerpo, unas bermudas de natación cortas, hasta por debajo de la rodilla, que resultan discordantes y muy cómicas, más que el segundo conjunto, que consiste en un pantalón rojo, una chaqueta rosa, una camiseta negra y calcetines de colores. El personaje de Abū ‘Awnī aparece en la primera parte vistiendo un pijama y en la segunda una *dašdāša* amarilla y una *gītra* del mismo color. El último personaje, el hombre religioso, aparece en la primera parte de la obra vestido con una camiseta blanca que usa como prenda interior con una bata larga azul, se cubre la cabeza con una *qaḥfiyya* (sombrero de punto) y destaca su larga barba; mientras que en la segunda parte lleva una *dašdāša* gris corta con mangas cortas y una *gītra* blanca para cubrirse la cabeza. En este vestuario, la mayoría son prendas ya confeccionadas, que se han empleado de manera muy realista, aunque algunos personajes aparezcan de manera exagerada y humorística, haciendo destacar el tono cómico.

c) La iluminación en el teatro comercial

La iluminación teatral supone todo un lenguaje visual que crea un ambiente sobre el espectador, además de intervenir en el proceso de configuración del espacio teatral. Igualmente, la luz es el primero de los elementos escenográficos que podemos observar sobre el escenario.

En el teatro comercial en Kuwait, observamos que el cuidado por la iluminación es prácticamente inexistente, con alguna excepción. La iluminación en el teatro kuwaití tuvo unos inicios muy básicos, porque las primeras funciones se representaban en patios de colegios bajo la luz del sol, a pleno día, en el marco de las fiestas de fin de curso o de celebraciones religiosas con motivo de la Hégira. En Kuwait se utilizaba ya la luz eléctrica en aquella época, pero no existían salas de representaciones profesionales. Además, los trabajadores del teatro de aquellos tiempos carecían de

experiencia suficiente para utilizar los elementos de la representación y la electricidad era problemática, ya que “fue introducida en Kuwait en 1913, por medio de un contrato con un ingeniero británico para el palacio de Al-Sayf, mientras que empezó a llegar a las zonas residenciales en 1934, gracias a una pequeña estación eléctrica de corriente continua de la Compañía Eléctrica Limitada de Kuwait, establecida a petición de un grupo de comerciantes y con el beneplácito del jeque Aḥmad al-Ŷābir al-Ṣabbāḥ. El número de habitantes que recibían electricidad en 1940 era de solo 700. (...) en 1952,comenzó la instalación de generadores en la central de Al-Šuwayj, la primera estación generadora de electricidad del país” (“Al-Ṭāqa fī Al-Kuwayt” ar.wikipedia.org).

Así pues, en esta época inicial la gente del teatro no solía emplear la iluminación como elemento estético o formal para explicar la acción dramático junto al decorado, el vestuario o el cuerpo de los actores. Tampoco hubo aparatos de iluminación hasta después de la llegada de Zakī Ṭulaymāt y sus ayudantes, con el renacimiento cultural del país. Con la presencia de estos destacados artistas, se introdujo la electricidad en los teatros y se proveyeron equipos de iluminación.

La iluminación sirvió escenográficamente para poder ver mejor la acción en el escenario; para delimitar una zona determinada y para oscurecer el escenario entre actos o escenas.

Así se empleaba la iluminación en los inicios del teatro kuwaití y así continua utilizándose en el teatro comercial, con el mismo concepto, a pesar de la introducción de las tecnologías modernas en el teatro y la conciencia cultural y académica de la importancia de los elementos de la representación. Al buscar beneficios comerciales más que otro concepto más elevado, la iluminación se utiliza para dar color al escenario en determinadas escenas con música y canciones. Algunos teatros se preocupan por crear momentos especiales, colaborando a destacar ciertas acciones. Podríamos citar el teatro del horror cómico de ‘Abd al-‘Azīz al-Muslim, en el que es necesario, en algunas situaciones dramáticas, crear un ambiente de miedo por medio del vestuario las máscaras y los efectos sonoros y musicales, además de la

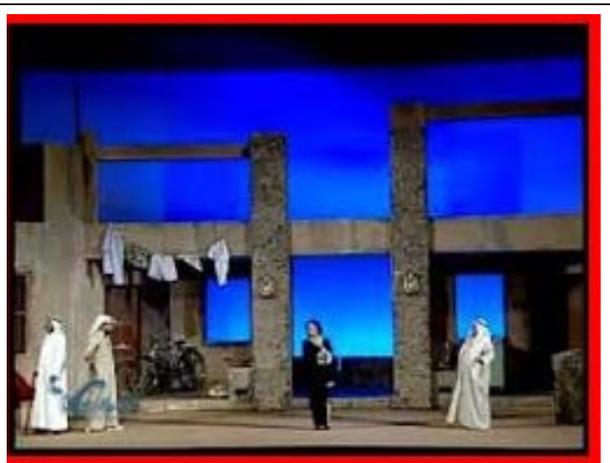
iluminación. Por ello, en estas situaciones se intenta destacar algunas características de los personajes sobre el escenario, sugiriendo un ambiente determinado gracias al empleo de distintas luces de colores, como en la obra *Al-Hassa al-Sādīsa (El sexto sentido)*, y limitar el movimiento de ciertos personajes a un punto de luz para intensificar el tono general y destacar una parte del decorado, dándole un toque formal a la acción en estas ocasiones para intensificar el ambiente de miedo y terror.

En el terreno de la escenografía, la mayoría de las escenas dramáticas de la obra se iluminan de modo plano y neutro, completamente ajena a la plasticidad estética que se podría conseguir con la configuración de la luz y las sombras. Es decir, la escenografía podría explicar las escenas y la acción dramática a lo largo de la obra, no solo algunas situaciones y actos concretos. El juego con las alusiones semióticas y sociológicas del espacio escénico, se podría realizar con la coordinación y armonización de los elementos de la representación. La escenografía, en general, podría con la iluminación producir una dimensión simbólica, formal y estética profunda al servicio de la obra.

La iluminación en una obra de teatro comercial: Al-Āinn wa-l-Ans

La obra *Al-Āinn wa-l-Ans (El genio y la humanidad)*, es una comedia de terror, producción del Teatro Al-Salām del año 2009, interesante para analizar el tema de la iluminación en el teatro kuwaití. Esta obra es de Āmāl Sālim y fue protagonizada y dirigida por ‘Abd al-‘Azīz al-Muslim,.

El argumento gira en torno a una familia kuwaití compuesta por un padre, dos hijos y una hija y su esposa. El hombre intenta convencer al padre de ella de que compre una casa ocupada por unos genios que la usan como su residencia en este mundo. Estos genios se unen para hacer frente al peligro que les



La escenografía de la obra *Al-Āinn wa-l-Ans (El genio y la humanidad)*.

amenaza. A lo largo de numerosas situaciones cómicas, se tratan temas populares en la sociedad kuwaití, como la importancia del papel de la madre en la familia y algunas costumbres modernas que se están introduciendo en la sociedad, como la corrupción de la administración.

Esta obra, de tres horas de duración, se estrenó en el teatro Ġarnāṭa. El doctor ‘Anbar Walīd diseñó la escenografía y el decorado. Trató de aportar elementos deslumbrantes a todos los detalles relacionados con la obra, como el vestuario, la mayoría con un sello kuwaití, además de los trajes de los genios, que eran negros con máscaras terroríficas. El decorado consistía en un escenario fijo de una casa antigua de barro donde se desarrolla toda la acción, con una iluminación especialmente tenue y de una extraña hermosura. La casa de dos pisos, como las casas kuwaitíes antiguas, tenía un patio. Cuando se reducía la intensidad de la luz que caía sobre el escenario, se formaban cuadrados y rectángulos dentro del espacio escénico produciendo sombras por delante y luces de colores por detrás. Se usó el gobos para definir algunos puntos de luz en ondas y concentradas sobre algunos actores con focos móviles de última tecnología.

Los movimientos de la luz partían de un comienzo con bailes y canciones estruendosos donde al aparecer los genios va penetrando una luz consistente en puntos redondos en movimiento dentro del decorado. En una segunda escena del primer acto cae un telón blanco iluminado por un grupo de luces de color azul claro, representando el mundo de los pescadores de perlas, además de los conflictos ancestrales de un país de total tradición marítima. La tercera escena comienza con una luz que sugiere una noche donde la madre agoniza y muere pero el llanto del bebé hará cambiar la iluminación hacia un amanecer en el que los rayos de sol proyectarán una luz roja sobre un pozo en el patio de la casa desde el que los genios saldrán a dar de mamar al niño hasta que se duerma. El discurso del padre abrirá una iluminación general sobre la escena representando el sol sobre todo el escenario, completado con luces azules sobre el fondo de un cielo.

Hay muchas escenas destacables por el diseño de la luz, como el sueño del padre, mientras la luz tiene colores rosados mezclados con violeta y azul. Así

mismo, la escena en que el hijo recuerda a su madre, en la que cambia la luz y el ambiente de tristeza hace surgir luces amarillas que se transforman en naranja hasta llegar a un rojo oscuro y puntos de luz que lo limitan a un punto en el centro del escenario. Tras esta escena hay numerosos movimientos de luz que deja claro que el diseñador de la iluminación de esta obra de teatro comercial empleó diversos aparatos de tecnología moderna para crear impactantes efectos lumínicos. La compañía Al-Salām es uno de los teatros comerciales que se preocupan por emplear los elementos de la representación y la escenografía, aunque sea de manera sencilla, pero al servicio de la idea de la obra. La expresividad en el teatro exige que haya una armonización que contribuyan a construir la idea principal de la obra por medio de los colores de la iluminación y de los demás elementos al servicio de la escenografía general.

d) Sonido y música en el teatro comercial

Los efectos de sonido y la música son uno de los lenguajes artísticos no orales más importantes del teatro. La mente humana los percibe directamente y traduce sus tonos en alusiones claras que se dirigen a sus emociones y sentimientos. Por ello, es necesario emplearlo correctamente dentro de la obra, ya que son un lenguaje que enriquece el diálogo en las



Grupos de música popular dentro de la escena teatral.

escenas a la hora de transmitir el estado psicológico y el ambiente en general y, por tanto, ayudan a que el espectador reciba y comprenda el mensaje que plantea la obra y ayudan al director a diseñar los movimientos y definir el ritmo, especialmente si desea relacionarlos con medios sonoros, de movimiento y plásticos a través de bailes y canciones. Así, los efectos de sonido y la música son elementos escenográficos muy importantes y deben armonizarse con el resto, como la interpretación, el decorado, el vestuario y la iluminación, para configurar la escena dramática. Y también contribuyen a

que el actor extraiga de su interior ideas, sentimientos y emociones sobre el escenario, apoyando la imagen rítmica de la escena y posibilitando una emulación realista de la música interior que al público le resulte creíble y agradable, con la que relacione dichos sentimientos con lo cotidiano para crear una experiencia espiritual realista y palpable entre los espectadores que se encuentren en la sala.

Si investigamos el uso de la música y los efectos sonoros actuales veremos que tienen los tres aspectos fundamentales de la composición, los arreglos musicales y la interpretación en sí.

Sonido y música en el teatro comercial

El uso de efectos de sonido y música ha sido continuo desde los inicios del teatro kuwaití hasta la actualidad, pero ha progresado enormemente con el desarrollo de los conceptos y la dirección teatral, pasando por varias etapas que comienzan con el empleo de la música folclórica hasta llegar, en nuestros días, a la composición, arreglos y la interpretación musical así como los efectos sonoros concretos. En palabras de Maḥyūb al-‘Abd Allāh, “surge el elemento de la creatividad popular y su inspiración continua y diligente a partir de la música y las canciones del folclore. Así pues, Ṣaqr fue uno de los primeros que comprendió el valor del ritmo popular (con palmadas y tambores) como característica fundamental de la música popular kuwaití en particular y árabe en general. Hubo un gran interés por los ritmos de canciones populares como las *sāmiriyyāt*, las *zuhayriyyāt*, el *hūlū*, la *nahma* y las moaxajas, tan grande que prácticamente se emplearon en todas las obras teatrales, de radio y de televisión, hasta el punto de resultar una inspiración completa, como en el caso de la obra teatral *‘Alī Yānāh al-Tabrīzī*.” Las *sāmiriyyāt* o *sāmīrī*, las *jammārī* y la *‘urḍa* son una serie de artes tradicionales kuwaitíes ancestrales ligadas a la ciudad y al desierto. Son artes de poetas y recitadores, con grupos populares y un estilo particular de canciones. Las *zuhayriyyāt* son un tipo de poema dialectal con una forma concreta que se recitan en ocasiones especiales. El poeta de *zuhayriyyāt* más famoso de Kuwait es el dramaturgo, director teatral y poeta ‘Abd al-Raḥmān al-Ḍuwayḥī.

El *hūlū* y la *nahma* son canciones características del mar, que repiten los pescadores mientras buscan perlas. Las moaxajas son un estilo andalusí que se ha metido con fuerza en el legado literario árabe por su novedad y viveza. Es una poesía en lengua árabe clásica con una música más alta que la de la poesía normal, con ritmos diversos que parecen cantados, sus versos se dominan con facilidad y su fonética es elegante y sus significados claros, con lo que disfrutan tanto el que la lee como el que la escucha. Si todo tiene un adorno, el adorno del ser humano es la razón, el adorno de la mujer son las joyas y el adorno del lenguaje es la moaxaja. (Maḥyūb al-‘Abd Allāh, 2004, p. 70)...

Los bailes y las canciones populares fueron un elemento que se utilizó en la escena kuwaití desde los inicios del teatro hasta la actualidad, y muchos directores los han utilizado, como en el caso de Muḥammad al-Našmī, Ṣaqr al-Rašūd, ‘Abd al-Raḥmān al-Ḍuwayḥī o Fu’ād al-Šaṭṭī, en numerosas obras. En ocasiones, son interpretados por los propios actores, de manera que el director depende de su talento como intérpretes de instrumentos musicales y como cantantes. En otras ocasiones, se recurre a un grupo popular que interviene en la acción, ya sea por detrás del público o por una de las entradas dispuestas en el escenario. Además, están la composición musical y los arreglos con algunos sonidos auxiliares como campanas, panderos, tambores, etc., por lo que existe un gran interés en estos elementos de la escenografía, aunque sea sencilla o tradicional, hasta el punto de que el teatro ha incluido efectos musicales y canciones grabadas preparados especialmente para la obra.

Actualmente los efectos sonoros y la música en el teatro comercial se presentan en tres formas diferentes:

- 1.- El uso de la música vocal, las *sāmiriyyāt*, las *jammārī*, las *zuhayriyyāt*, las *nahma* y las moaxajas cantadas, aprovechando la capacidad y la creatividad del propio actor y sus dotes como intérprete de instrumentos musicales y cantante o recurriendo a un grupo popular especializado.
- 2.- Composición musical de canciones y melodías especiales para la obra, interpretadas por los actores o por el protagonista. Este tipo de piezas

musicales se encuentra en casi todas las obras teatrales comerciales. Existe otro género que consiste en armonizar un poema con alguna melodía popular o conocida adaptable a la acción.

- 3.- Arreglos musicales partiendo de material ya disponible en archivos de sonido, ya sea con música o con efectos sonoros de películas, a menudo occidentales, o con las fonotecas disponibles en Internet. El diseñador de sonido adquiere una serie de efectos sonoros y los arregla, organiza y aplica a los momentos adecuados de la acción. El teatro comercial más conocido que utiliza este tipo de arreglos es el teatro de ‘Abd al-‘Azīz al-Muslim, o teatro cómico del terror, ya que precisa de un tipo concreto de músicas y efectos para provocar miedo en algunas situaciones dramáticas que se pueden fácilmente encontrar en estas fonotecas especializadas, dado que la composición musical en Kuwait carece de creadores de este tipo de efectos sonoros. Existen algunos músicos especializados en la composición y la interpretación de instrumentos, pero no hay una industria de ese estilo y hay que recurrir en todo momento a dichas fonotecas.

En el teatro comercial no existe la categoría de arreglos musicales, excepto la famosa de Ṭāriq al-‘Alī, que confía en su propio talento como intérprete de un instrumento de percusión llamado *kāsūr* o *jašba*, pequeño tambor empleado en la música popular iraquí y que se toca con un ritmo especial acompañado de un grupo de jóvenes, además de su dominio del estilo iraquí para crear situaciones y escenas cómicas. Su teatro no carece de composiciones de melodías, letras y poesías especiales que se acompañan al ritmo del argumento.

Conclusión

1. En Kuwait existen distintos tipos de teatro, aunque predomina el comercial que persigue fines económicos. También hay algunas piezas de concepto académico, con obras de calidad intelectual, que se exhiben en festivales nacionales e internacionales. Es muy popular el teatro infantil, cuyos temas se inspiran en cuentos populares, tradicionales y universales.

2. Respecto a la escenografía, el teatro comercial kuwaití trató sus elementos de manera profesional con bastante esmero aunque con conceptos muy tradicionales y poco arriesgados. No es así en el caso del teatro académico, que parte de iniciativas de aficionados al género dramático y no es atrevido en el terreno escenográfico debido a sus pocos medios. Respecto al teatro infantil, aparte de las clásicas sesiones escolares, sin bagaje escenográfico sofisticado, en las obras producidas por iniciativa privada sí se cuida más la parte visual, realizándola más atractiva en estos años de este nuevo milenio.

3.- El escenógrafo en el teatro comercial no se plantea su concreta figura como artista especializado que coordina y da cuerpo al conjunto visual del espectáculo. Se establecen por separado las funciones profesionales que debieran ir integradas en el concepto de la obra. La mayoría de los decorados empleados se inscriben en la corriente realista y consisten en un solo escenario fijo, algo absolutamente opuesto a un concepto moderno del teatro.

4. El vestuario tuvo unos orígenes muy humildes, bajo la dirección del supervisor educativo de la actividad teatral, y se presentaba de manera realista en obras que narraban historias del pasado árabe e islámico. La visión del director no tenía ninguna profundización ni opinión propia, limitándose a seguir de manera lo más literal posible el texto original. Existía antiguamente, sin embargo, otro tipo de vestuario, empleado por el ancestral teatro árabe de la improvisación, época en que los hombres interpretaban incluso los papeles femeninos. Más adelante, cuando el teatro progresó y se profesionalizó, empezó a tomar la forma propia del vestuario histórico, según la metodología de Zakī Ṭulaymāt. Con el desarrollo del movimiento teatral en Kuwait, el teatro abandona la lengua árabe clásica y sorprendentemente se descuida la creación de vestuario específico, pasando actualmente a contentarse en el uso de la ropa habitual de calle, con la que el actor ni siquiera necesita cambiarse de ropa porque viste la suya cotidiana.

5. La iluminación en este tipo de teatro no se suele plantear como recurso dramático normalmente, sirviendo simplemente para dar luz a la escena para

que pueda ser observada por los espectadores, sin más. Solo se usan múltiples colores en el caso de que haya una escena de baile.

6. La música en este teatro se utiliza de diversos modos. Es habitual la presencia de música folclórica, *sāmiriyyāt*, *jammāriyyāt*, *zuhayriyyāt*, *nahma* y moaxajas cantadas. Se suele aprovechar la capacidad como cantante del propio actor, así como su talento para tocar un instrumento. También se recurre a conjuntos populares. A veces existen composiciones de letras y melodías especiales para la obra, que canta el propio actor protagonista. También se usan arreglos musicales con material disponible en fonotecas, ya sea música o efectos de películas, series o canciones famosas, para convertirlos en una parte de la configuración dramática de la obra.

2. El teatro académico en Kuwait y su concepto de escenografía

a) El decorado en el teatro académico kuwaití

Los teatros académicos colaboran en el marco del programa cultural establecido por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura para activar el movimiento cultural kuwaití desde el año 1989, a través del Festival Kuwaití de Teatro. Allí suelen participar todas las compañías teatrales nacionales y privadas. De esta forma se ofrece a los jóvenes la oportunidad de exhibir su talento artístico. Hay posibilidad de estudiar conceptos propios de la escenografía como el decorado, el vestuario, la iluminación el sonido. Además, representan a Kuwait en el extranjero. Han participado en festivales árabes en Egipto, Irak, Siria, Jordania, Marruecos o Túnez. Allí el teatro kuwaití ha obtenido grandes premios desde los años 1960 , incluyendo la categoría de escenografía. Estos festivales teatrales tienen la ventaja de reunir y poner en contacto a artistas árabes entre sí así como dar a conocer el grado de desarrollo al que ha llegado cada país en el teatro, lo que crea un intercambio cultural y el nacimiento de ideas que ayudan a hacer avanzar el movimiento teatral.

Con respecto al teatro académico en particular, suelen estar influidos por las corrientes artísticas internacionales, lo que no impide que haya tendencias particulares que presentannovedades. En palabras del doctor ‘Alī al-Kahīdī:

“Sí, hay una escenografía real en la mayoría de las obras académicas, que sugiere la obra está completa y que todos los miembros del equipo aportan sus ideas, de modo que el decorado, el vestuario, la iluminación, la interpretación y la dirección aportan sus conceptos formales y dramáticos reales para hacer llegar el mensaje al público. Este es el caso que vemos habitualmente entre los académicos, que trabajan como un solo equipo, dando al decorado su función escenográfica aunque no cuenten con un escenógrafo en el sentido científico del término, ya que en ellos está el alma del escenógrafo.”(Anexo 3, Entrevista con Dr. Alī al-Kahīdī, 19/5/2014),

Características del teatro académico en Kuwait:

- En este tipo de teatro se suele ver al escenógrafo como un artista especializado solo en el diseño del decorado y la iluminación, y no como un artista integral. El teatro académico, sin embargo, es el lugar donde más se comprende al escenógrafo, ya que a veces se le adjudica el conjunto visual de la escena, encargándose de las soluciones globales considerando la obra teatral como un trabajo de equipo.
- La escenografía y el decorado en este tipo de teatro se suelen ajustar a los dictados de las últimas corrientes artísticas internacionales, ya que la obra se dirige a un público entendido y aficionado al arte dramático. Por ello no es raro observar el despliegue de escenografías simbólicas o propias de alguna corriente universal.
- Este teatro tiene en cuenta la distribución topográfica del escenario, desde el punto de vista de la elevación o reducción del nivel. El estudio del argumento se aplica al trabajo del escenógrafo, desde el momento en que diseña el decorado y configura la visualización general.
- Algunas obras emplean decorados dibujados sobre telones o decorados transparentes, según requiera la escena, pero este tipo de decorados se utiliza en contadas ocasiones, ya que los teatros en los que se presentan estas funciones suelen ser pequeños y sin capacidad suficiente para alojar estos decorados.

- La iluminación en este tipo de teatro se esfuerza por crear momentos dramáticos, recurriendo a todos los aparatos, dispositivos, técnicas y tecnologías modernas disponibles, como pantallas, proyectores, luces móviles, aunque no todos los emplean con propiedad al servicio de la obra. Según Husayn al-Muslim: “Algunos escenógrafos kuwaitíes creen que la configuración de la escenografía consiste en dividir el decorado y jugar con la iluminación, pero esto es un error y, a veces, se refugian en el uso de una iluminación moderna en movimiento que atrape la mirada de los espectadores aunque se utilice inadecuadamente e incluso llegue a arruinar la interacción y el contacto entre el público y la obra” (Anexo3. Entrevista con el Dr. Husayn al-Muslim, de fecha 19/1/2014) Sin embargo, podemos excluir de esta norma a los diseñadores jóvenes que tratan en la medida de lo posible de crear un ambiente escenográfico avanzado, estudiado artística, técnica y dramáticamente, con esfuerzos serios por ponerse a la altura de la escenografía internacional. Recientemente, han surgido iniciativas importantes por parte de los diseñadores jóvenes que tratan de crear decorados con movimientos mecanizados dentro del espacio teatral.
- El vestuario normalmente se estudia a fin de establecer la relación entre el actor y la situación psicológica de su personaje para transmitirla al público de forma correcta. Los diseños de vestuario en este ámbito suelen encargarse a diseñadores especializados.

Así podemos deducir que el teatro profesional en Kuwait tiene una línea interesante de investigación dentro del ámbito académico. Debido al interés en la cultura internacional los artistas kuwaitíes, muy viajeros y conocedores del mundo actual, han cobrado plena conciencia de los avances que tienen lugar a su alrededor a todos los niveles, incluyendo el tecnológico, por lo que este tipo de teatro se interesa por los elementos de la escenografía teatral, que deben estar integrados conjuntamente en una obra de arte. En palabras del artista Muḥammad Manṣūr: “El que no crea en la escenografía no puede considerarse artista, porque, cuando se estrena cualquier obra histórica, antigua o moderna, el artista tiene que respetar el vestuario que se llevaba puesto, el maquillaje y decorado, porque transmiten la época histórica y, en definitiva, contribuyen a la interpretación y a integrarse con el personaje. Es

decir, la escenografía es uno de los factores que contribuyen a cualquier obra artística, intensificando la visión natural y plástica desde un punto de vista estético y ayudando al espectador a creerse esa hermosa mentira artística que es la obra dramática, ya sea una función de teatro, una serie televisiva o una película de cine".(Anexo 3. Entrevista con Muḥammad al-Manṣūr, 10/1/2014).

b) El vestuario en el teatro académico

Hoy en día muchas obras participan en festivales árabes e internacionales y optan a sus premios, habiéndose distanciado de las ideas antiguas de los conceptos artísticos que, por la razón que sea, provocaron el declive teatral de Kuwait. La denominación de comercial o académico procede de los momentos posteriores a la inauguración de la primera edición del festival de teatro de Kuwait, en 1989, instaurado por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, y se relacionaba con la calidad conceptual de las representaciones.

El vestuario en el teatro kuwaití académico es muy variado. Unas veces se atiene a sus características históricas; otras a distintos atributos fantásticos o realistas, contemporáneos o simbólicos; en ocasiones es histórico, abstracto y neutro, sin referirse a una cultura o un lugar concreto. Hay obras con todos los actores vestidos de negro, o de un único color, dependiendo del carácter dramático de la pieza concreta, a veces de autores internacionales o árabes. A veces se incluyen autores kuwaitíes que están a la vanguardia del movimiento teatral. El vestuario trata de aportar un apoyo formal al tema, para armonizar la acción de la obra.

El vestuario es en este tipo de teatro un elemento fundamental en la organización escenográfica general, y su función colabora en la profundización del aspecto expresivo y la personalidad de la obra, al encargarse de completar al personaje. Es obvia la importancia del escenógrafo para diseñar el vestuario en todas sus dimensiones, y contribuir a establecer las características externas de la obra. No se trata de algo secundario sino un elemento clave al servicio del concepto, de la idea.

c) La iluminación en el teatro académico

“La zona de la *akademia* era un lugar protegido o un santuario dedicado a la diosa Atenea, protectora del saber y el talento. El saber y el talento son los dos elementos fundamentales sobre los que se basa el método académico para comprender cualquier fenómeno cultural (ideas y artes), es decir, la madurez intelectual que, a su vez, se apoya en dos pilares: la teoría y la práctica.” (Waṭfā’ Ḥammādī, 23/10/2014).

La iluminación en el teatro académico kuwaití se considera actualmente un elemento crucial en una escenografía, al que deben prestar atención el director y el escenógrafo, ya que cumple la función de explicar la acción dramática de manera plástica sobre el escenario. Hoy el diseñador de la iluminación define las situaciones y las acciones, recurriendo a las tecnologías modernas.

El empleo de la iluminación en este tipo de teatro, observamos que en su mayoría trata de conseguir primeramente iluminar la sala y el escenario, consiguiendo que se aprecien las formas sobre el escenario. Destacan zonas de color e intensidad concentrándose en determinados puntos en momentos concretos. Se ocupan desde una perspectiva opuesta, de oscurecer la escena entre un momento y otro, de realzar a los personajes, de intensificar el ambiente para conseguir el adecuado para el conjunto de los personajes o diferenciar a alguno o algunos. Por medio de la iluminación se define el estado psicológico de escenas y situaciones dramáticas.

La iluminación del teatro académico en Kuwait, de acuerdo con estos puntos que acabamos de mencionar, en la actualidad se presenta de una forma muy estudiada por parte del escenógrafo. Su labor consiste en establecer las condiciones deseables para adecuarse a la idea de la acción y explique la visión del director. El doctor ‘Anbar Walīd dice: “Hace diez años, no existían los diseñadores de iluminación en Kuwait, aparte de ciertas iniciativas de iluminar el escenario de una forma rudimentaria, mientras que ahora hay señales claras de la existencia de un grupo de diseñadores especializados y de calidad, que trabajan basándose en su experiencia y estudios en la iluminación teatral, especialmente en el teatro académico, cuya iluminación

es completamente distinta de la del teatro comercial, que solo depende de un chorro de luz para crear un ambiente general y algunos focos de fiesta mal estudiados para ciertas situaciones dramáticas.” (Anexo 3, Entrevista con ‘Anbar Walīd, 17/5/2014),

d) El sonido y la música en el teatro académico

El sonido en el teatro académico se considera un elemento escenográfico imprescindible para comprender la acción dramática de la obra. Aunque se puede prescindir de la voz del actor en obras basadas en la mímica, donde se depende de los movimientos del cuerpo y la coreografía, allí es esencial la música y los efectos sonoros especiales, para crear el ambiente general, el estilo y la explicación de la acción. También es un elemento auxiliar que complementa y prepara al espectador para que imagine acciones fuera del escenario.

La música y el sonido en el teatro académico kuwaití son elementos a los que la mayoría de los directores y diseñadores dan prioridad, hasta el punto de que recientemente se han estrenado obras académicas experimentales sin uso del decorado, exclusivamente con *cámara negra*, pero basada en efectos sonoros y música, acompañados de iluminación y vestuario

Como característica del sonido y música del teatro académico se podría destacar la creación específica de música especialmente compuesta para cada obra. Asimismo el hecho de la frecuente adquisición de piezas desde fonotecas. En este tipo de teatro, el director y el diseñador suelen emplear música autóctona árabe pero también la occidental proveniente de dichos archivos fonográficos. Algunas obras académicas se caracterizan por acudir al legado del folclore árabe, utilizando tanto canciones como bailes tradicionales. Es frecuente recurrir al talento de los artistas que cantan o tocan un instrumento en directo ante el público.

En los últimos años, han surgido algunas experiencias artísticas que combinan e incluso fusionan música proveniente de fonotecas con otra original interpretada en directo sobre el escenario, con el empleo de instrumentos árabes y occidentales. También se han realizado algunas

experiencias de improvisación de sonido en directo, sirviéndose de tambores o instrumentos musicales de viento, de metal o de cuerda.

La voz del actor es un factor que diferencia enormemente al teatro académico de los demás, porque la interpretación depende de la entonación y del lanzamiento de la dicción para que alcance a la última fila de butacas de la sala. El recurso de los micrófonos y altavoces es normal en el teatro comercial o infantil, que recurren a estos aparatos distribuidos por la sala o sobre el cuerpo de los actores.

El innovador artista Hānī ‘Abd al-Şamad, diseñador de sonido y música para obras académicas, dice “la música en directo y los efectos sonoros son un elemento complementario de la obra para que se presente de la forma deseada. El sonido es el sentido más cercano al actor, porque su voz puede oírse y por tanto refuerza la intención del actor de convencer con el papel que encarna, para que el público viva la vida que transcurre en el teatro junto a él.” (Hānī ‘Abd al-Şamad, 18/10/2012).

La escenografía de una obra de teatro académico: Man min-hum huwa

La obra *Man min-hum huwa* (Quién de ellos es) fue estrenada por el teatro popular en el marco del festival de teatro de Kuwait en el mes de diciembre de 2013, dirigida por Jālid Amīn, escrita por Aḥmad al-‘Awḍī y con ‘Abd Allāh Ġaḍanfarī en el diseño de decorado, Ibtisām al-Ḥammādī en el diseño de vestuario, Badr Ma’tūq en el diseño de iluminación y ‘Abd al-Ḥamīd al-Şaqr en el diseño de música y efectos. La obra tuvo un inteligente planteamiento dramático al reunir cuatro personajes con afán de venganza: Lady Macbeth, que legitima



La escenografía del teatro académico, y el personaje de Medea en la obra *Man min-hum huwa* (Quién de ellos es).

cualquier cosa, incluso la muerte, para obtener el poder; Medea, que abandona a su padre y mata a su hermano guiada por el amor por su desleal esposo Jasón; el tercer personaje es el árabe Zīr Sālim, que quiere matar a

su hermano; el cuarto es el diablo Iblīs, que enciende en las mentes de los demás el deseo de venganza.

La escenografía, en general, del decorado, el vestuario, la iluminación y el sonido, representa tres mazmorras hechas con cadenas de hierro a las que están atados los tres personajes, en una ingeniosa propuesta del escenógrafo o del diseñador de decorado, que deseaba contar al espectador que estos personajes están sin escapatoria debido a la idea de la venganza que domina sus vidas. En esta escena inicial los tres personajes visten unas ropas blancas de las que se desprenden para expresar el abandono de la inocencia y el surgimiento de sus deseos de venganza. Aquí se evidencia el papel del diseñador del vestuario, que mediante prendas indica aquello a lo que se ven abocados los personajes. La iluminación también colabora a explicar la acción dramática, el deseo que domina a los personajes, empleando el color rojo como expresión de sangre y muerte mientras el amarillo alude a la palidez de los personajes. Es remarcable el personaje del diablo, que interpreta Aḥmad al-‘Awḍī con habilidad y maestría, gracias a la interpretación de una diversos papeles, a veces como el marido de Medea y a veces como Macbeth, y otras en el papel del hermano o del asesino. Por su parte, Ibtisām al-Ḥammādī logra con éxito diseñar el vestuario de época, y podemos ver ropa griega, árabe o europea. La música y la creación de efectos sonoros en directo es muy destacable, por parte de ‘Abd al-Ḥamīd al-Ṣaqr que emplea instrumentos de cuerda y de metal y tambores para crear un ambiente lleno de tensión durante la obra. El espectador siente en todo momento situaciones de miedo y terror, de sangre y de guerra, hasta el final de función. Esta recibió una gran aprobación por parte del público y numerosos premios del festival, como mejor obra, mejor protagonista, mejor dirección teatral, mejor iluminación y mejor vestuario.

Conclusiones parciales

1. Las actividades teatrales académicas quedaron bajo el programa cultural establecido por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura para activar el movimiento teatral en Kuwait desde 1989, por medio del Festival Kuwaití

de Teatro. Además se daba a los jóvenes la oportunidad de estudios formales en las universidades o academias especializadas en artedramático.

2. La mayoría de las obras del teatro académico de Kuwait suponen una inmersión en la investigación del género dramático y la escenografía en general, armonizando los distintos elementos de la representación, decorado, vestuario, iluminación y sonido.

3. En este tipo de teatro se emplean distintas clases de tecnologías modernas, como iluminación móvil, pantallas o proyectores. A veces se recurre a técnicas para dar movilidad al escenario de distintas formas. La gran mayoría de los escenógrafos se inscriben en las corrientes artísticas del momento y se busca crear una auténtica visualización escénica al servicio de la representación.

4. El vestuario suele analizar la relación entre actor y personaje para transmitírselo al público adecuadamente. Suele ser diseñado por especialistas.

5. La música y el sonido se consideran unos de los elementos más importantes de la escenografía. Se acude a fonotecasy hay obras que usan géneros musicales tradicionales y populares, y otras recurren al talento como intérpretes de alguno de los artistas.

3. El teatro infantil en Kuwait:

La historia del teatro infantil en Kuwait comienza con autores, actores y directores pioneros, como son el poeta Fāyiq ‘Abd al-Ŷalīl, la escritora ‘Awāṭif al-Badr, el director Manṣūr Manṣūr, los artistas Jālid al-‘Ubayd, ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aql, Hudà Ḥusayn, Muḥammad Ŷābir, Māyid Sulṭān y otros. Ellos acompañaron al desarrollo del movimiento teatral y cultural en Kuwait desde finales de los años 1960 y principios de los 1970, etapa que se considera el auténtico inicio del teatro infantil kuwaití. La primera obra surgida del concepto de teatro escolar o educativo, fue la de *Abū Zayd, baṭal al-ruwayd* (*Abū Zayd, héroe de la lentitud*), del poeta y cantante Fāyiq ‘Abd al-Ŷalīl, dirigida por Aḥmad Jallūṣī, producción de la Compañía de Teatro Kuwaití de 1974.

Tras esta experiencia, ‘Awāṭif al-Badr creó una compañía artística privada, que fue la primera especializada en la producción de teatro infantil. Dice la doctora Narmīn al-Ḥawṭī: “La compañía de Al-Badr fue pionera en esto. Estrenó muchas obras, como *Sindibād al-Baḥrī* (*Simbad el marino*), en 1978, *Al-Bisāṭ al-siḥrī* (*La alfombra mágica*), en 1979, del escritor Maḥdī al-Ṣāyī, o, también, del autor bahreiní Jalaf Aḥmad Jalaf, la obra *Al-‘Ifrīt* (*El genio*).” Narmīn al-Ḥaw 10/1/2014.). La trayectoria del teatro infantil hasta la actualidad se suele inspirar en el legado popular árabe y en cuentos como ‘Antara ibn Ṣaddād, Alí Babá, Simbad, Al-Ṣāṭir, Ḥasan y sus hijos, Ŷuḥā, etc.

El teatro infantil es un teatro en todos sus términos y elementos. Lo que distingue y confiere su naturaleza especial al teatro infantil es el público al que va dirigido, lo que exige herramientas discursivas adecuadas. El público de teatro suele tener entre cinco y quince años aunque hay que contar con los adultos asistentes. “Efectivamente, el teatro infantil es una categoría dramática que tiene una especificidad y una naturaleza a partir de su función, definida por las características el público al que se destina” (Taysīr ‘Abd al-Ŷabbār al-Āllūsī, www.somerian-slates.com).

El teatro infantil, como el teatro de adultos, exige una correcta transmisión del mensaje. Ambos necesitan una dirección, unos actores, un espacio para la representación y una escenografía específica. “El niño representa (...) las realidades de nuestra vida antes de que grabemos o escribamos en estos lienzos nuestras indicaciones psicológicas y sociales adquiridas gradualmente por medio de la acumulación de conocimientos” (Taysīr ‘Abd al-Ŷabbār al-Āllūsī, www.somerian-slates.com)

1. La escenografía del teatro infantil en Kuwait

Los elementos escenográficos son muy importantes en este tipo de teatro. “La escenografía del teatro infantil cumple su función de dos maneras: primero, dirigiendo al actor y ayudándolo a encarnar un personaje y hacer destacar sus características; y segundo, dirigiendo al espectador, que complementa con ella la imagen del personaje, sus estados, sus especificidades y sus emociones (...) Los elementos que ayudan al diseñador

a conseguir esto son el decorado, el atrezzo, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, el sonido y, finalmente el actor, que es uno de los elementos de la imagen de la obra” (Balqīs ‘Alī al-Dawskī, “2012, p. 568)

La función de los elementos del decorado teatral en el teatro infantil kuwaití, observamos que consisten en piezas y escenarios que constituyen un esfuerzo por concretar el lugar donde transcurre la acción.

La escenografía ha vivido un importante desarrollo, con numerosas ideas que incluyen el uso de novedades en aparatos y uso de tecnologías modernas, especialmente en las funciones académicas.

Escenografía de una obra de teatro infantil: Miṣbāh Zayn

Ha habido un desarrollo grande de la escenografía del teatro infantil en Kuwait en los últimos años, tanto a través de iniciativas juveniles de teatro académico como de productoras privadas que han tenido un papel conceptual avanzado y un uso de la escenografía. La obra *Miṣbāh Zayn* (La lámpara de Zayn), es una producción de la compañía Zayn li-l-Ittiṣālāt al-Mutanaqqala, estrenada en 2012 con motivo de la Fiesta del Niño. Se trata de un musical, obra de la escritora kuwaití Hiba Muṣārī Ḥammāda, con música del compositor libanés Yād al-Raḥbānī, y dirección del también libanés Samīr ‘Abbūd.

La obra se inspira en la historia de Aladino y la lámpara maravillosa con un estilo muy del gusto del golfo Pérsico planteando la idea que la felicidad que da la famosa lámpara tiene su sentido en la razón y rechaza la ignorancia. El personaje principal, el genio Zayn, guía a los personajes para hacerlos apreciar por sí mismos la realidad y actuar sobre ella. Como dice Mayy Ṣāliḥ acerca del concepto de la obra: “El argumento de esta obra está basado en la



El desarrollo de la escenografía del teatro infantil en Kuwait en los últimos años. La obra *Miṣbāh Zayn* 2012.

historia de Aladino y la lámpara maravillosa, pero han cambiado algunos acontecimientos para aportar un mayor valor a la representación. La obra se centra en la capacidad de las personas para hacer realidad sus deseos y sus sueños por sí mismos sin tener que depender de los demás” (Mayy Şālih, “www.tsaweeq.com).

Esta experiencia kuwaití-libanesa se presenta de una forma más profesional con respecto a la dramaturgia, la música, el espectáculo y la escenografía general del decorado, el vestuario y la iluminación. Elige un espacio alternativo dentro de una pista de patinaje acondicionada como sala de representaciones teatrales. La obra comienza con una gran pantalla que cubre la mitad de la anchura de la parte trasera del teatro con una imagen que sugiere estanterías y libros, y delante hay una serie de pupitres paraestudiantes. La iluminación se fija en el centro del escenario, sobre uno de los alumnos, que lee *La lámpara de Zayn*. Aparece una enorme estatua del genio Zayn entre humo y con una especial iluminación. Cuando sale este genio, cambia la escenografía y se nos transporta a una aldea



representada con imágenes proyectadas en una pantalla desde atrás y Aladino inicia un baile. En otra escena se comienza con una iluminación que sugiere una ciudad por la noche, donde aparece el ministro malvado que le reclama a Aladino que le traiga la lámpara maravillosa de una cueva. Vuelve a utilizarse de nuevo la pantalla para mostrar un paisaje desértico y desolado por el que Aladino llega a la entrada de la cueva, tallada en forma de cabeza de león. El malvado ministro pide a Aladino que abra la puerta de la cueva y se ofrece un ambiente de la cueva que está conseguido con una serie de bloques angulosos donde se han tallado monedas y cofres de oro. Cuando Aladino recoge las monedas, aparece una alfombra mágica a la que Aladino se sube y con la que vuela sobre el escenario. El escenógrafo no

utiliza esta técnica solo en esta escena. Otro logrado efecto es aquel en que genio cae sobre el escenario, pasando por encima de las cabezas del público.

La escenografía, para esta obra, ha sido empleada de manera muy eficaz y espectacular, siendo estudiada con detalle e imaginación, gracias al diseño de decorados, vestuario e iluminación, especialmente en las escenas en las que se utiliza la pantalla de la parte de atrás como parte del decorado. Usa dispositivos de tecnología moderna para crear el ambiente nocturno con luces, sombras y colores, además de la sorprendente técnica de hacer volar a los actores, empleada por primera vez en el teatro kuwaití. Las escenas han sido diseñadas con esmero, usando la luz de la luna y las sombras que proyecta la alfombra voladora, con luces suaves dirigidas hacia la ventana de la princesa. Ġāda ‘Abd al-Mun‘im describe la función de la siguiente manera: “El director se sirve de estas ideas para ofrecer un enorme espectáculo en el que participan muchos actores, al que contribuye una excelente realización, como la pantalla en la parte de atrás que, a su vez, enriquece el decorado y facilita la relación con el escenario. Además, le da la oportunidad de aprovechar toda la anchura del escenario, de derecha a izquierda, con lo que el director logra realizar la idea de una integración permanente entre los actores y el público dentro de la sala. Muchas escenas se realizan en el propio patio de butacas, como cuando Šayūn vuela sobre las cabezas del público y saluda a los presentes” (Ġāda ‘Abd al-Mun‘im, 18/8/2012, alwatan.kuwait.tt)

El vestuario de esta obra es de estilo absolutamente árabe. La ropa del genio consiste en un chaleco, una camisa y un pantalón, igual que la de Aladino, aunque este más pobre. Luego vestirá trajes más opulentos, cuando se hace con la lámpara maravillosa que cambia su vida por completo. La ropa del príncipe destaca por sus colores totalmente negros, de personalidad oscura y malvada, consistiendo en una camisa y un pantalón, además de una túnica larga que le cubre completamente; lleva además un bastón largo que le ayuda a hacer más convincente el papel. Los efectos sonoros, la música y las canciones están pregrabadas y hay un eficaz uso del playback.

La compañía Zayn ha alcanzado un gran éxito en esta producción teatral tecnológicamente avanzada.

2. El vestuario en el teatro infantil

Los cuentos populares, los mitos y leyendas así como los personajes históricos suponen un gran tesoro que nutre para el teatro infantil. Esta riqueza está en el origen de la escenografía teatral, a la que proporciona ideas para decorados, música o vestuario, pudiendo destacar especialmente el color y el volumen. Los personajes del teatro infantil son personajes diversos que siguen la manera en que el niño se imagina a los seres míticos, a los animales, a los personajes fantásticos que pueblan sus sueños y temores. En palabras del doctor Balqīs al-Dawskī: “La vida es sobrecogedora para los personajes del teatro infantil cuando se materializa su aspecto intelectual y humano, (...). Al niño le encanta el bien y no soporta los personajes desleales o malignos, por eso hay que presentarle personajes bondadosos que defiendan la verdad y la heroicidad, que representen al bien venciendo siempre al mal” (Balqīs ‘Alī al-Dawskī, 2012, p. 571-575).

Si analizamos los personajes del teatro infantil en Kuwait, observamos que son variados y numerosos, según el género de la obra y la idea del argumento. Podemos encontrar algunos que provienen del acervo cultural clásico o inspirados en personajes reales, buenos y pacíficos enfrentados a los personajes malvados. También pueden aparecer figuras que representan animales, plantas y objetos inanimados, como el león, el tigre, etc., además de herramientas, utensilios y árboles que hablan como los humanos y que interpreta un actor sobre el escenario. Además, algunos personajes aparecen en el teatro para intensificar la diversión, como los personajes inusuales, legendarios, las marionetas las sombras chinescas, ya sean genios, magos o demonios, o las bailarinas o los cómicos, además de otros personajes extraídos de cuentos infantiles universales, como Caperucita Roja, la Bella y la Bestia, la Bella Durmiente o la Cenicienta.

Para presentar estos personajes sobre el escenario, es necesario que cada uno tenga un vistoso vestuario que exprese su personalidad, que ayude al espectador a comprender la idea de la obra y la naturaleza de dichos

personajes. El vestuario, en el teatro infantil, sirve “para ampliar la respuesta del espectador (el niño) ante lo que sucede en la obra y para fijar su atención y concentración, de modo que se desarrolle su gusto estético y didáctico basándose en las imágenes visuales que dan forma al vestuario junto con los demás elementos que percibe durante la representación, los diseñadores del vestuario deben tener en cuenta que las alusiones del vestuario en el teatro infantil son recibidas desde un punto de vista sensorial, de modo que pueden atraer e influir a niño.”(Balqīs ‘Alī al-Dawskī, 2012, p. 573).

Al comparar el vestuario del teatro infantil del pasado con el de la actualidad, observamos que se ha presentado de formas diversas, desde las realistas e historicistas a las que siguen la tradición árabe. A veces los personajes se disfrazan de animales, que el actor viste cubriéndose por entero, de modo que el espectador no puede apreciar la expresión del rostro. Actualmente, con el progreso de los conceptos y técnicas escenográficas y con la aparición de técnicos y artistas jóvenes formados por el Instituto Superior de Arte Dramático, se muestra un gran interés por los elementos escenográficos al servicio de la obra y, así como los disfraces como complementario del vestuario dramático, sirviéndose también del maquillaje y las máscaras, para transmitir hasta el más mínimo detalle (en personajes de obras de gran presupuesto), ya sean humanos o no, animales o inanimados, que aparecen en algunos cuentos tradicionales árabes o universales.

Vestuario de una obra musical infantil: *Zayn wa-l-waḥš*

El vestuario en la obra *Zayn wa-l-waḥš* perteneciente al teatro infantil kuwaití, pertenece a esta adaptación del tema universal de *La Bella y la Bestia*. Tal es el caso de la productora Zayn li-l-Ittiṣālāt en 2013, de la autora kuwaití Hiba Mušārī Ḥammāda, dirigida por el libanés Samīr ‘Abbūd, con música de Bašār al-Šaṭṭī y protagonizada por Šayūn al-Hāyirī como Bella y el cantante Bašār ‘Abd Allāh en el de la Bestia.

El argumento de la obra gira en torno a la joven llamada Bella y un príncipe transformado en bestia por un mago malvado. La joven Bella descubrirá que la Bestia posee un corazón bondadoso. La historia de amor entre ellos conducirá a que la Bestia recupere su aspecto humano.

La obra se presenta como musical en un cuidado lenguaje árabe. Ha supuesto una de las mayores producciones teatrales en Kuwait desde el punto de vista del espectáculo visual y escenográfico,

por la grandiosidad de los decorados, el vestuario y la iluminación, además del esplendor de la música y los efectos. Se emplea una pantalla en la parte trasera del escenario sobre la que se proyectan imágenes y escenarios, los más importantes de los cuales son la visión de la luna, la escena del bosque y el exterior del palacio. La iluminación es móvil y de colores, con dispositivos que hacen caer nieve. Los decorados son muy elaborados al diseñar el castillo y la cabaña.

El vestuario utilizado en esta representación es extraordinario, gracias a un gran diseño. La Bestia se caracteriza por la peluca que le hace representar un animal. Hay fantásticas caracterizaciones como objetos animados: el candelabro, el reloj de madera o la tetera loca, además de los utensilios domésticos, para los que los actores visten atuendos que parecen reales con ayuda del decorado, la iluminación y una hermosísima configuración de la escenografía, especialmente cuando surgen sobre el escenario los bailarines y cantantes, ya que representan a cucharas, cuchillos y tenedores, mientras otros son platos y ollas bailando sobre el escenario.



La escenografía del teatro infantil, y algunos vestuarios en la obra Zayn wa-l-wahš.

Vestuario en una obra de teatro infantil: *Madīnat al-zunūy*

La importancia del maquillaje se exhibe en la obra *Madīnat al-zunūy* (*La ciudad de los negros*). Asimismo los disfraces utilizados refuerzan extraordinariamente el papel del vestuario teatral, según la visión de la obra del director y del escenógrafo. La obra es un musical de la productora Stage Group, estrenada con motivo de la fiesta del Niño Feliz en 2013, escrita por Ŷāsīm al-Ŷalāhima,



Vestuario y Maquillaje en una obra de teatro infantil, *Madīnat al-zunūy* del año 2013.

dirigida y protagonizada por el joven artista ‘Abd al-Muḥsin al-‘Umar y las actrices Aḥlām Ḥasan y Zahra ‘Arafāt, estando el diseño de escenografía, el decorado y el vestuario a cargo de Fāṭima al-Qāmis y el maquillaje y los disfraces a manos de ‘Abd al-‘Azīz I-Ŷarīb.

El argumento de la obra gira en torno a la defensa del país propio, como nos explica el autor, Ŷāsīm al-Ŷalāhima: “Vemos que hay gente que se aprovecha de su país le ha aportado todo, pero, en lugar de estar satisfecha, lo que busca es criticarle e incluso destruirle. ¿Se les puede despertar antes de que arruinen el bien y la paz? (...) La obra plantea la lucha entre los ambiciosos y los que se aceptan satisfechos su suerte. En la obra *Madīnat al-Baṭārīq* (*La ciudad de los pingüinos*) hablaba también de la realidad política kuwaití.”(Samāḥ Ŷamāl, 6/8/2013). En el plano escenográfico, hubo distintas acusaciones, especialmente contra el vestuario y el maquillaje, porque consistían en una adaptación de la película *Avatar*, especialmente en el uso de plumas y pieles y otros accesorios. Sin embargo el público consideró que el motivo principal por el que su imagen llamó la atención, fue que en el maquillaje se empleó el color azul para pintar el cuerpo de los actores, con rayas negras pintadas en sus rostros muy parecidos a los de la película.

Se estrenó en un espacio alternativo como es la sala Šāhīn al-Ġanim del club de balonmano de Kāzima de Al-‘Adīliyya. El escenario se dispuso en una de

las esquinas del teatro, empleando tablas y carpas para levantar el decorado, que tenía cuatro niveles en los que los actores desarrollaban sus papeles. El vestuario, el maquillaje y la iluminación, con colores, desempeñó una importante función para configurar la escenografía. Esta, aunque estaba inspirada en la mencionada película, resultaba muy bien realizada y daba mucha expresividad a los personajes. A este respecto, la diseñadora de vestuario y decorado, Fāṭima al-Qāmis, dijo: “Viajamos a China y a Singapur para comprar partes del decorado y el vestuario y realizamos algunas de ellas allí.” También negó lo que se dijo sobre el vestuario y el maquillaje. “No hemos copiado la película, hemos hecho una combinación entre los negros, los indios norteamericanos y *Avatar*.” (Samāḥ Ḷamāl, 6/8/2013).

La importancia del vestuario y el maquillaje para transmitir el mensaje al espectador, es esencial, según se ve en esta obra.

3. La iluminación en el teatro infantil

La iluminación en el teatro infantil es similar en su desarrollo a lo dicho sobre la evolución del teatro kuwaití y el concepto general de escenografía. En sus inicios era muy sencilla y dependía únicamente de dar luz sobre el escenario, acentuando algunas situaciones dramáticas al iluminar a alguno de los actores. La situación evolucionó con el uso de tecnologías modernas, especialmente en los últimos años.

En la actualidad, podemos diferenciar dos tratamientos de las situaciones dramáticas según se vea a la manera del teatro comercial o al académico. En el comercial se limita a utilizarla para iluminar la sala y para que se vean la acción sobre el escenario, además de proyectar focos de colores en momentos concretos y oscurecer la escena entre actos. En este teatro comercial de producción sencilla normalmente se emplean dispositivos de iluminación corrientes, como los paraguas, los focos en serie y los Fresnel. La iluminación sigue métodos académicos, especialmente en los últimos años, con la aparición de empresas de producción dirigidas por jóvenes de las academias que desean estrenar obras occidentales y universales. Estas productoras dedican grandes presupuestos a financiar estas obras, lo cual, en ocasiones, obliga al escenógrafo o al director a viajar al extranjero para

conseguir los aparatos de efectos o de iluminación necesarios para la producción y realizar la obra de la mejor manera posible, e incluso a la altura de las obras internacionales. Como ejemplos citaremos a la productora Zayn li-I-ttiṣālāt, que trabaja con artistas kuwaitíes y árabes y estrena obras internacionales de las que hemos dado varios ejemplos; también la empresa Stage Group, o Back Stage Group, liderada por el gran artista Muḥammad Rāšid al-Ḥilmī, que ha estrenado numerosas obras con excelentes ideas, dirección y escenografía en general.

El papel de la iluminación en las representaciones de estas productoras del teatro infantil kuwaití, observamos que se relacionan con la escenografía en general y con la iluminación en particular siguiendo métodos académicos. Es decir, el diseñador de la iluminación se esfuerza por explicar la acción dramática, recurriendo a todas las técnicas modernas que tenga a su disposición, ya sea con aparatos tradicionales o de otros más avanzados, como proyectores y pantallas, para crear un espacio diversificado teniendo en cuenta los fundamentos de la profesión, creando punto de color y perfiles borrosos o distribuyendo los volúmenes en el espacio. Así pues, normalmente se caracteriza por la iluminación de la sala y el escenario para que las formas, cuerpos y volúmenes sean visibles. Lo más importante en el teatro infantil es el elemento sorpresa del que depende para atraer la atención del público.

Iluminación de una obra de teatro infantil: Madīnat al-baṭārīq

Un buen ejemplo de iluminación es la utilizada en la primera parte de *Madīnat al-baṭārīq* (*La ciudad de los pingüinos*), un musical producido por Stage Group en 2012, escrito por Ŷāsim al-Ŷalāhima, dirigido por ‘Abd al-Muḥsin al-‘Umar. El diseño de decorado corrió a



Ejemplo de iluminación utilizada en la obra de *Madīnat al-baṭārīq* (*La ciudad de los pingüinos*).

cargo de Badr al-Mahnā. Esta obra se estrenó en la sala ‘Abd al-‘Azīz al-

Jaṭīb del club Al-‘Arabī, y su contexto dramático son los sucesos supuestamente acaecidos en una imaginaria ciudad de pingüinos donde estos entran en conflicto con zorros. “Empiezan las peleas hasta que un maestro acaba en la cárcel, luego el padre del filósofo, pero los jóvenes y niños de la aldea acaban comprendiéndolo todo y piden más unidad y apoyo mutuo para proteger a su país de las intrigas que le dominan” (Abd al-Satār Nāyī, 16/8/2012).

El decorado representa el entorno en el que viven los pingüinos con un decorado fijo con distintos niveles que usan los actores, simbolizando unas colinas de hielo. El diseñador del decorado ha pintado todas las secciones de blanco, simbolizando el hielo del ambiente. Esto permite que se juegue con la iluminación y los colores del decorado y del espacio teatral. Vemos colores azules que representan la noche, y en otras ocasiones se aprecian colores violetas y rojos que simbolizan los peligros que acechan a la ciudad al cambiar la luz al servicio de la acción.

El vestuario, especialmente el de los pingüinos, muestra a estas aves de una manera muy ingeniosa, definiendo a unos grupos de pingüinos con blanco y negro, de otros con negro y amarillo. Los diálogos se presentan en forma de “playback”, grabados en su totalidad a lo largo de la obra y mezclados con canciones y ritmos adaptados de melodías kuwaitíes, árabes y universales.

Sonido y música en el teatro infantil en Kuwait

Los efectos sonoros y la música se consideran uno de los elementos escenográficos más importantes para la acción dramática.

El teatro infantil en Kuwait depende en gran medida de la música y los efectos sonoros importados de fonotecas, además de la composición de melodías originales. La mayoría de las obras que se presentan en forma de musicales han sido preparadas previamente.

En los inicios, las obras de teatro infantil solo contaban con canciones originales y utilizaban bailes. En las obras que presentaban diálogos en directo por parte de los actores sobre el escenario en determinados momentos, se reproducían canciones nacionales y había efectos sonoros.

Hoy en día algunas representaciones utilizan música kuwaitíes, árabes o universales o provienen de películas famosas. Otras tienen su origen en las artes populares, músicas, bailes y canciones.

Recientemente, han surgido distintas experiencias artísticas que utilizan la combinación de músicas adquiridas en fonotecas con otras que son originales.

Normalmente en el giro del siglo XX al XXI el compositor musical adapta los diálogos del texto dramático a la creación musical que él propone y los graba en estudio, para posteriormente reproducirse en “playback”. El actor solo tiene que interpretar el papel sobre el escenario y mover los labios para sugerir al espectador que habla. Esto se debe a que las obras infantiles se suelen estrenar con ocasión de las vacaciones y las fiestas, especialmente en la de Ruptura del Ayuno o la de la Inmolación, llegando a veces a representarse cuatro funciones de la misma obra en un solo día, y así se protege la voz del actor, que, de esta manera no tiene que hacer un esfuerzo añadido que lo podría dejar afónico, lo que afectaría a la obra en su conjunto. Este es un caso muy habitual en las obras comerciales que tienen fines económicos.

Este tipo de teatro pierde la parte de la interpretación en que el actor dialoga y modula la voz en directo a través de su boca, atrayendo la atención del público sobre el argumento y las escenas sobre el escenario. También pueden emplearse altavoces y micrófonos colocados en la parte superior del escenario o en los propios cuerpos de los actores. En palabras de Muḥammad Ŷamāl al-Dīn, “Los sonidos, los tonos y la modulación de las palabras dan forma (...) a un elemento musical con sentido y estética especiales en las obras dedicadas a los niños, y la elección de las voces (las voces de los actores), así como todos los efectos que tomen parte en la configuración de tono de la obra, constituyen la función de la música por excelencia (...), el actor no habla con un tono decidido (a no ser que se lo hayan indicado así) en el teatro infantil, sino que emplea cierto tono, cierta modulación de la voz, cierta dicción especial, que contribuyen a la

construcción del personaje, intensificando, por la naturaleza de su voz (...), sus dimensiones.” (Muḥammad Ŷamāl al-Dīn, 13/9/2010).

Resumen sobre la escenografía para el teatro infantil

1. El teatro infantil se considera un género teatral más, sin ninguna diferencia con respecto al teatro de adultos en cuanto a formas generales, pues ambos tienen el mismo objetivo que es transmitir un mensaje al público, aunque siempre teniendo en cuenta su segmento de edad. En Kuwait, estas representaciones para niños comenzaron en los años 1970, partiendo de cuentos populares árabes. La compañía Badr fue la primera empresa privada de producción de teatro infantil, estrenando su primera obra, *Sindibād al-Baḥrī* (*Simbad el marino*), en 1978.

2. La función del decorado del teatro infantil consistía en los inicios en delimitar una zona para la actuación y en representar un lugar. Pero esta concepción con respecto al decorado cambió, y se vivió un importante desarrollo de las ideas escenográficas, entrando hace pocos años en el proceso de configuración por medio de tecnologías modernas, especialmente en obras de jóvenes académicos conscientes del papel de la escenografía sobre el espectador.

3. El vestuario del teatro infantil kuwaití, por su parte, es normalmente muy colorido y variado. Sus diseños suelen inspirarse en personajes tradicionales o reales, o en animales, plantas y objetos inanimados, además de en personajes imaginarios y que hablan y se comportan como humanos. El diseñador del vestuario debe tener en cuenta si son aceptables desde el punto de vista del concepto sensorial, para atraer a los niños.

4. La iluminación en el teatro infantil se divide en dos tratamientos. El primero de ellos se relaciona con la escenografía para que todo sea bien visible sobre el escenario. El segundo tratamiento se relaciona con el elemento de la iluminación según las indicaciones del teatro académico, especialmente en los últimos años, con la aparición de empresas productoras que trabajan con empresas dirigidas por jóvenes, que se sirven de la escenografía

espectacular, llegando a dedicar un enorme presupuesto a conseguir los últimos aparatos, pantallas y proyectores.

La escenografía moderna en el teatro kuwaití

El teatro en Kuwait nace sin existir una especialización en los distintos elementos de la representación, sino en el entorno de aficionados al teatro, estrenando obras colectivas y de maneras improvisadas que desarrollaban que rea más o menos de una determinada duración dependiendo de la reacción del público. El teatro continuó bajo esta forma sin una figura clara de director, debido a la influencia de la personalidad del impulsor de la Compañía de la Improvisación, Muḥammad al-Našmī, donde el actor tenía el protagonismo absoluto de la materialización de la obra. No existía una dirección clara por la ausencia de un texto concreto, y el actor hacía lo que le parecía conveniente y lo que necesitaba en cada momento. El escenario teatral cumplía simplemente la función de delimitar el espacio y la naturaleza de la actuación, es decir, dar al público el lugar en el que se desarrollaba el argumento. La iluminación, igualmente, se empleaba sin función dramática alguna, simplemente como recurso para que se viera aceptablemente la acción. Así pues, no se conocía la escenografía como concepto.

En este contexto, la materialización de la obra venía de la mano de una dirección marcada por la personalidad de ‘Abd al-Raḥmān al-Ḍuwayḥī, quien escribía el texto y conducía la obra según su criterio emocional, sin estudiarla y adaptándola según las necesidades de movimiento de los actores. Era una manera instintiva en la que se dejaba a la espontaneidad de los actores dejando la creación de los personajes, mientras que al escenario se le añadía una indefinida iluminación. Así pues, la escenografía de este periodo tenía una presencia mínima donde todo se adaptaba a este contexto de improvisación.

En la etapa de Ṣaqr al-Rašūd, artista y erudito del teatro, a pesar de que no era académico, había leído y estaba versado en las novedades del teatro. Así, siempre estuvo insistiendo en que el director debía tener un papel

importante en la obra. Reflexionó sobre la manera de preparar los elementos de la representación por responsables como el diseñador de decorado, atrezzo y vestuario. El más famoso sería Yūsuf Qāsim, quien se considera el primer diseñador de escenografía de Kuwait y del golfo Pérsico. Originario de Bahreín era un artista plástico enamorado del teatro, que vivió durante un largo periodo en Kuwait y se encargó del diseño y la realización de la escenografía de la mayoría de las representaciones en este país durante ese tiempo.

Con Şaqr al-Rašūd comienza a contemplarse la utilización del legado popular en el teatro. Al resaltar la figura del director surge un gran interés por la escenografía, el decorado, el vestuario y la iluminación. Şaqr al-Rašūd se convirtió en un destacado pionero del teatro kuwaití, al poner los cimientos de la dirección en la obra .

Fu'ād al-Şaṭṭī, considerado continuador de Şaqr al-Rašūd, se esforzó denodadamente por desarrollar los métodos de dirección tradicionales. Además dio un tono de crítica política y social a través de la comedia, contando con los artistas más destacados del teatro kuwaití. Aquella época se caracterizó por la modernización, la experimentación y la búsqueda del espíritu escénico. Se interesó por las relaciones entre el actor, decorado, vestuario y máscaras, así como por el método interpretativo incluyendo el papel de un coro similar al del teatro griego. Se considera un pionero del teatro kuwaití en una etapa dominada por el desarrollo de importantes tendencias del teatro universal.

A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, se siguen las tendencias artísticas universales y se tiene en cuenta la escenografía, la interpretación y la representación colectiva. La escenografía se convierte en una parte inseparable de la obra como unidad integral.

La primera obra aparecida bajo esta forma en Kuwait fue la titulada *Ra'ūl wa-mra'a* (*Hombre y mujer*), montaje de las obras más importantes de Shakespeare, las mundialmente conocidas *Otelo*, *Macbeth*, *Hamlet* y *Rey Lear*, adaptada y dirigida por Ḥusayn al-Muslim, que dice:

“Era una representación que no se basaba en la escenografía tradicional, porque la obra contenía un podio de una sola altura sobre el escenario (...), el decorado estaba diversificado y le aportaba su personalidad al lugar dependiendo de su función en la escena (...) Además, el vestuario desempeñaba una importante función en esta escenografía, ya que el color blanco cambiaba con las luces de la iluminación y los actores también configuraban el escenario con ayuda de la ropa, que a veces formaba una cama y otra los muros de un castillos(...) conformaban la escenografía de la representación de manera artística e integral, transmitiendo el espíritu de la obra en el sentido moderno de la escenografía” (Anexo 3. Entrevista con Dr. Husayn al-Muslim, 19/1/2014).

Esta obra supuso una gran novedad en el teatro kuwaití al potenciar el papel fundamental del director. Los diversos papeles fueron distribuidos por él entre los actores que representaban los papeles de Hamlet, Otelo, el rey Lear y Macbeth, mientras que una sola actriz interpretaba a las mujeres que daban la réplica a los actores. Esta obra influyó sobre representaciones teatrales posteriores. Estas experiencias novedosas continuaron introduciendo juegos escenográficos e incorporando peculiaridades de la tradición árabe, como unas sombras chinescas actualizadas.

CONCLUSIONES AL CAPÍTULO 4

1. Los habitantes de Kuwait tuvieron un renacimiento cultural y artístico después del descubrimiento del petróleo en su territorio a mediados del siglo XX, con un desarrollo a todos los niveles, cultural, intelectual, social y humano, en el que es destacable la importante labor del teatro para el progreso de la sociedad y, con él, el interés por la escenografía.
2. El teatro en Kuwait tuvo una primera manifestación en el año 1922, en el patio de la escuela Aḥmadiyya. Esta representación fue en árabe clásico, de la mano del jeque ‘Abd al-‘Azīz al-Rašīd, en el marco de las festividades de fin de curso.
3. Entre los años 1936 y 1939, el Departamento de Enseñanza Kuwaití congregó a una serie de profesores universitarios y maestros palestinos.

Muḥammad Maḥmūd Naʿyḥ, fue el que realizó una primera representación teatral en el marco de las festividades de la escuela Mubārakiyya, auténtico pistoletazo de salida del teatro en Kuwait, ya que se realizó con estudio formal de la interpretación de actores y uso de escenografía.

4. Tres fundadores contribuyeron de manera fundamental al renacimiento y el desarrollo del teatro en Kuwait. El primero fue Ḥamd al-Raʿyḥ, quien plantó la semilla cultural y artística para establecer el movimiento teatral en el país. Fue director del departamento de teatro y posteriormente ministro de asuntos sociales y trabajo.

Muḥammad al-Našmī se considera pionero de la historia del teatro en Kuwait, como dramaturgo, director, actor, director y técnico. Creó el teatro de la improvisación en Kuwait y, además, fundó la primera compañía del país, siendo director de muchas instituciones de este género.

Zakī Ṭulaymāt fue el tercer fundador del teatro kuwaití, presentando un informe integral sobre el movimiento artístico y cultural del país. También fundó la primera compañía teatral académica en Kuwait, la Compañía de Teatro Árabe, que contaba con una serie de artistas kuwaitíes y árabes, creó el primer instituto de estudios artísticos y dramáticos del golfo Pérsico, después Instituto Superior de Arte Dramático.

5. Hubo cuatro compañías teatrales dependientes del departamento del teatro del Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo de Kuwait: la Compañía de Teatro Popular, fundada en 1954; la Compañía de Teatro Árabe, fundada en 1961; la Compañía de Teatro del Golfo Pérsico, fundada en 1963; y la Compañía de Teatro Kuwaití, fundada en 1964.

6. Tras el florecimiento y el progreso de las actividades artísticas y culturales en la década de 1950 y hasta finales de 1960, el emir del estado de Kuwait, el jeque ʿĀbir al-Aḥmad al-Ṣabbāḥ, emitió un edicto con el que establecía el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura en 1973, con la finalidad de gestionar y organizar todas las actividades culturales y artísticas. De este interés surgió la creación del festival nacional de teatro en 1989 y el festival de la cultura de Qurayn en 1994.

7.- El concepto de escenografía fue introducido tardíamente en Kuwait, y esto supone que está algo atrasado en este ámbito respecto a otros países árabes. Habitualmente se definía este término como simple diseño de decorados, y después del regreso de los becados en estudios superiores en el extranjero, se pasó a un concepto más complejo de coordinador de toda la parte visual de un espectáculo teatral.

8.- Los espacios para las representaciones teatrales en Kuwait tuvieron unos comienzos muy rudimentarios, en los patios de los colegios. Con el progreso cultural del teatro, se acondicionó una serie de teatros escolares con escenario fijo. El jeque `Abd Allāh al-Sālim al-Ṣabbāḥ, emir de Kuwait en aquel momento, ordenó la construcción en todas las zonas residenciales, de un teatro. Finalmente solo se completó la construcción de tres teatros en zonas residenciales, que aún existen en la actualidad. Además existen otros dos, de acceso muy restringido, el del palacio de Bayyān y el teatro de Instituciones Espaciales. Ante tal escasez, los artistas kuwaitíes buscaron teatros alternativos.

9.- En Kuwait existen distintos tipos de teatro, aunque predomina el comercial que persigue fines económicos. También hay algunas piezas de concepto académico, que se exhiben en festivales nacionales e internacionales. Es muy popular el teatro infantil, cuyos temas se inspiran en cuentos populares, tradicionales y universales.

10.- Respecto a la escenografía, el teatro comercial kuwaití trata sus elementos de manera profesional con bastante esmero aunque con conceptos muy tradicionales y poco arriesgados. No es así en el caso del teatro académico, que parte de iniciativas de aficionados al género dramático y no es atrevido en el terreno escenográfico debido a sus pocos medios. Respecto al teatro infantil, aparte de las clásicas sesiones escolares, sin bagaje escenográfico sofisticado, en las obras producidas por iniciativa privada sí se cuida más la parte visual, realizándola más atractiva en estos años de este nuevo milenio.

11.- El escenógrafo en el teatro comercial no se plantea su concreta figura como artista especializado que coordina y da cuerpo al conjunto visual del

espectáculo. Se establecen por separado las funciones profesionales que debieran ir integradas en el concepto de la obra. La mayoría de los decorados empleados se inscriben en la corriente realista y consisten en un solo escenario fijo, algo absolutamente opuesto a un concepto moderno del teatro.

12.- El vestuario tuvo unos orígenes muy humildes, bajo la dirección del supervisor educativo de la actividad teatral, y se presentaba de manera realista en obras que narraban historias del pasado árabe e islámico. Antiguamente se utilizaba en el habitual teatro árabe de improvisación, y después, empezó a tomar la forma propia del vestuario histórico. Con el desarrollo del movimiento teatral en Kuwait, el teatro abandona la lengua árabe clásica y toma la lengua popular y sorprendentemente se descuida la creación de vestuario específico, pasando al uso de la ropa habitual de calle.

13.- La iluminación en este tipo de teatro no se suele plantear como recurso dramático normalmente, sirviendo simplemente para dar luz a la escena para que pueda ser observada por los espectadores, sin más. Solo se usan múltiples colores en el caso de que haya una escena de baile.

14. La música en este teatro se utiliza de diversos modos. Es habitual la presencia de música folclórica, *sāmiriyyāt*, *jammāriyyāt*, *zuhayriyyāt*, *nahma* y moaxajas cantadas. Se suele aprovechar la capacidad como cantante del propio actor, así como su talento para tocar un instrumento o se recurre a conjuntos populares.

15.- Las actividades teatrales académicas quedaron bajo el programa cultural establecido por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura para activar el movimiento teatral en Kuwait desde 1989, por medio del Festival Kuwaití de Teatro. Además se daba a los jóvenes la oportunidad de estudios formales en las universidades o academias especializadas en arte dramático.

16. La mayoría de las obras del teatro académico de Kuwait suponen una inmersión en la investigación del género dramático y la escenografía en general, donde se emplean distintas clases de tecnologías modernas, como iluminación móvil, pantallas o proyectores. La gran mayoría de los

escenógrafos se inscriben en las corrientes artísticas del momento y se busca crear una auténtica visualización escénica al servicio de la representación.

17.- El vestuario en el teatro comercial suele analizar la relación entre actor y personaje para transmitírselo al público adecuadamente. Suele ser diseñado por especialistas.

18.- La música y el sonido se consideran elementos muy importantes de la escenografía comercial. Se acude a fonotecas y hay obras que usan géneros musicales tradicionales y populares, y otras recurren al talento como intérpretes de alguno de los artistas.

19.- El teatro infantil se considera un género teatral muy importante. Comenzó partiendo de cuentos populares árabes como, *Sindibād al-Baḥrī* (*Simbad el marino*), en 1978.

20.- En los inicios del teatro académico en Kuwait no hay una especialización en los distintos elementos de la representación. Es un entorno de aficionados al teatro, de amateurs que realizan obras colectivas y se sirven de la improvisación que desarrollaban en obras más o menos de una determinada duración ya que dependían de la reacción del público.

21.- A partir de *Şaqr al-Rašūd*, se da al director papel esencial en la obra, y destacando la escenografía. Yūsuf Qāsim, sería el primer diseñador de escenografía de Kuwait y del golfo Pérsico. Con *Şaqr al-Rašūd* comienza a contemplarse la utilización del legado popular en el teatro. Al resaltar la figura del director surge un gran interés por la escenografía, el decorado, el vestuario y la iluminación.

22.- A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, se siguen las tendencias artísticas universales y se tiene en cuenta la escenografía, la interpretación y la representación colectiva. La escenografía se convierte en una parte inseparable de la obra como unidad integral.

CONCLUSIONES GENERALES

Sobre el diseño escenográfico en general

1.- La escenografía se puede definir en general como la creación del concepto de aquellos elementos visuales que configuran un espectáculo. La escenografía comprende todos los aspectos audiovisuales que actúan en cualquier tipo de espectáculo.

2.- El diseño escenográfico ayuda con su creación a definir el tiempo mediante el ritmo y elementos en secuencia, tanto los actores como los objetos y decorados, luces, etc. en escena.

3.- Una escenografía es una labor de conjunto, de equipo: integrada en la idea que mueve el espectáculo actúa en coordinación con el director, el dramaturgo y todo el equipo artístico.

4.- La audiencia es siempre el elemento clave del espectáculo. Todo se dirige a ella y se debe cuidar el mecanismo de recepción y de interacción. La escenografía se resume en tres palabras clave: espacio, visualización, audiencia. Por ello, los lugares del espectáculo son los que marcan su punto de partida, desde los espacios escénicos clásicos hasta los alternativos o el teatro en la calle.

5.- En la escenografía es esencial la influencia de la tecnología hasta tal punto que determina su concepto. Un espectáculo con una determinada tecnología se convierte sencillamente en otro diferente del mismo con otra.

6.- Históricamente el objetivo de la escenografía es sumergir al espectador en un viaje imaginario sirviéndose de la materialización espacial del espectáculo por medio de la visualización de la narración que porta.

Sobre el concepto de escenografía en el mundo árabe

1.- En el mundo árabe no existía el concepto occidental del teatro debido a las influencias religiosas y morales adoptadas antiguamente. La tradición musulmana, que no veía con buenos ojos las representaciones por medio de figuras, influyó en el mundo teatral. Este, según lo entendemos hoy, sólo empezó a desarrollarse hace dos siglos.

2.- Históricamente en la cultura árabe hay una evolución genérica del concepto visual de sus espectáculos desde el periodo pre-islámico hasta el siglo XX. Tendrá una trayectoria propia en un entorno marcado por su idiosincrasia de origen nómada y su adaptación al Islam. Ejercerá una influencia en Europa de la época andalusí mediante sus importantes estudios, traducciones y divulgación del legado clásico griego y romano, y posteriormente por su dependencia de Occidente en cuanto al teatro formal. Por último el Renacimiento Árabe se producirá en el siglo XIX en Líbano y en Egipto y su proceso inicial de “normalización” con Europa.

3.- El concepto de representación está condicionado en general en esta cultura por la importancia de la influencia religiosa en el ámbito oficial. Las manifestaciones creativas grupales de todos estos pueblos están afectadas en su temática y escenografía en particular por la filosofía coránica.

4.- La representación árabe tradicional está totalmente condicionada por el lugar concreto donde se realiza en cada momento, ya que sus espacios varían desde los cafés, plazas, calles hasta los salones adecuados para las narraciones de cuentos e historias populares.

5.- La escenografía en este entorno está afectada de manera total por la oralidad y su poder expresivo. Son fundamentales, así, la dicción y gestualidad, el movimiento corporal, la interacción con la audiencia, las impostaciones, imitaciones, guiños y toda la gama de recursos para mantener la atención del público. La cultura de la representación en el mundo árabe, tiene en este sentido muchas figuras de su acervo cultural. Esta máxima expresión artística, marcada por su procedencia nómada, condicionará totalmente cualquier tipo de escenografía..

6.- La improvisación en la representación es característica de las figuras más populares en el mundo árabe. En el teatro la adaptación de intérpretes del mundo tradicional al teatro más formal, donde deben seguir un guión y adecuarse a reglas rígidas en su discurso, será un gran problema para el artista oral árabe, acostumbrado a la improvisación y la intuición.

7.- El concepto de teatro y escenografía, entendidos como en el mundo occidental, son modos de expresión artísticos se han desarrollado muy tardíamente en el mundo árabe. A comienzos del siglo XIX, en el mundo árabe se comenzó un tipo de representaciones teatrales al modo europeo, adaptándose a los conceptos occidentales, especialmente a los franceses. A mediados del siglo XIX se produce la inauguración en Egipto del primer Instituto de Artes Dramáticas del mundo árabe, donde espectáculos teatrales por primera vez, aunque con formas europeas, recurrían al legado tradicional árabe para representarlo.

8.- A finales del siglo XIX, junto a la adaptación y traducción de obras europeas, se incorpora el acervo cultural árabe, basado en su legado poético y en su rica literatura discursiva, proveniente de los tradicionales cuentos e historias.

9.- A comienzos del siglo XX surge el estudio de las corrientes europeas y su adaptación al modo árabe por parte de pioneros como Aḥmadšawqī, Maḥmūd taymūr, Tawfīq al-ḥakīm, `Alibākāṭīr, Bašarfāris, Sa`dallāhwannūs.

10.- A mediados del siglo XX, con un contacto intenso con Europa en todo el ámbito cultural, se desarrolla el movimiento moderno teatral árabe y con él se estudian las artes escénicas en los institutos oficiales, abordándose los elementos de la representación, la dramaturgia, la dirección, la interpretación, el decorado, el vestuario, la iluminación y la música. Es entonces cuando se inicia el interés por la escenografía.

11.- El escenógrafo como figura aparece y se define finalmente en el mundo árabe a partir de los años 1970 como el configurador del espacio teatral, encargado de armonizar todos los elementos de la representación, para obtener una unidad formal y visual sobre el escenario que exprese el espíritu

de la obra. El escenógrafo coordinará todos los elementos del espacio escénico, decorado, vestuario, sonido e iluminación.

12.- La escenografía para los árabes se halla ahora mismo en una encrucijada histórica, moviéndose entre dos conceptos muy diferentes y que apunta hacia novedades estilísticas en sus nuevas formaciones. Por un lado, el antiguo y clásico planteamiento, proveniente de su propia y particular tradición nómada, con una serie de recursos adaptados a unas formas escénicas para una audiencia cambiante y heterogénea. Por otro lado, la línea de clara influencia europea, donde se siguen de partida las pautas y parámetros occidentales al uso aunque adaptados al gusto árabe. Por último aparecen una serie de grupos en las décadas finales del siglo XX y que plantean sorprendentes novedades que conducen a un nuevo tipo de espectáculo, con características propias.

13.- Actualmente la escenografía en la cultura árabe está marcada por dos concepciones: por un lado, la vigencia de las representaciones populares que siguen la tradición oral y sus diversos modos de escenificación e interpretación. Por otro lado, la producción derivada de la influencia occidental con representaciones de estilo europeo, sean de piezas de autores árabes o extranjeros.

14.- En el mundo de los países del Golfo y concretamente en Kuwait, con los medios económicos surgidos de la riqueza originada por la producción de petróleo y su presencia en la economía internacional, se ha producido una nueva cultura, específica árabe, donde se utilizan en escena los últimos métodos técnicos y la búsqueda de las soluciones oportunas en lo que se refiere a los aspectos de mecánica teatral.

15.- El concepto escenográfico, con los lastres de antiguas mentalidades en las que predomina aun una utilización del escenógrafo como mero decorador, está siendo actualizado con una valoración de los nuevos conceptos basados en las nuevas tecnologías. Hoy se da un amplio conocimiento y manejo de la dinámica actoral, una novedosa utilización del atrezzo y una profundización en los distintos elementos formales, en iluminación o sonido, con los programas de diseño más avanzados.

16.- El entorno árabe más tradicional se resiste a la aceptación de las modernas corrientes teatrales. Los artistas tienen que adaptarse a las nuevas tecnologías de este nuevo contexto, donde han aparecido nuevos espacios, en que se emplean escenarios móviles, pantallas de proyección, iluminación moderna por medio de láser, tecnología 3d, hologramas, etc.

17.- El mundo árabe sigue hoy en día con una idea de la escenografía excesivamente contenida y anclada en el pasado. Mientras en Europa se apuesta por el espíritu de colaboración entre los diferentes artistas, donde director, escenógrafo y equipo aúnan esfuerzos por una visión conjunta de la obra, en el mundo árabe al director se le sigue considerando el único elemento creativo.

Sobre la escenografía teatral en Kuwait

1. Los habitantes de Kuwait han tenido un renacimiento cultural y artístico después del descubrimiento del petróleo en su territorio a mediados del siglo XX, con un desarrollo a todos los niveles. Dentro de la cultura, destaca la importante labor del teatro para el progreso de la sociedad, y con él el interés por la escenografía.

2. El teatro en Kuwait tuvo una primera manifestación en el año 1922, en el patio de la escuela Aḥmadiyya. Entre los años 1936 y 1939, el Departamento de Enseñanza Kuwaití congregó a una serie de profesores universitarios y maestros palestinos. Tres fundadores contribuyeron de manera fundamental al renacimiento y el desarrollo del teatro en Kuwait: Ḥamd al-Raʿīb, quien plantó la semilla cultural y artística para establecer el movimiento teatral en el país; Muḥammad al-Našmī se considera pionero de la historia del teatro en Kuwait, como dramaturgo, director, actor, director y técnico, creando el teatro de la improvisación en Kuwait y fundando la primera compañía del país; Zakī Ṭulaymāt fue el que realizó un informe integral sobre el movimiento artístico y cultural del país y fundó la primera compañía teatral académica en Kuwait, la Compañía de Teatro Árabe, y creó el futuro Instituto Superior de Arte Dramático.

3.- Se estableció el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura en 1973, para gestionar todas las actividades culturales y artísticas. De este interés surgió la creación del festival nacional de teatro en 1989 y el festival de la cultura de Qurayn en 1994.

4.- El concepto de escenografía fue introducido tardíamente en Kuwait, y esto supone que está algo atrasado en este ámbito respecto a otros países árabes. Se veía este término como simple diseño de decorados, y se ha pasado a un concepto más complejo de coordinador de toda la parte visual de un espectáculo teatral.

5.- En Kuwait existen distintos tipos de teatro, aunque predomina el comercial que persigue fines económicos pero también hay algunas piezas de concepto académico, que se exhiben en festivales nacionales e internacionales. Es especialmente popular el teatro infantil.

6.- Respecto a la escenografía, el teatro comercial kuwaití trata sus elementos de manera profesional con bastante esmero aunque con conceptos poco arriesgados. El escenógrafo en el teatro comercial no se plantea su concreta figura como artista especializado que coordina y da cuerpo al conjunto visual del espectáculo. Se establecen por separado las funciones profesionales que debieran ir integradas en el concepto de la obra.

7.- El vestuario tuvo unos orígenes muy humildes, bajo la dirección del supervisor educativo de la actividad teatral, y se presentaba de manera realista en obras que narraban historias del pasado árabe e islámico. Con el desarrollo del movimiento teatral en Kuwait, el teatro abandona la lengua árabe clásica y sorprendentemente se descuida la creación de vestuario específico.

8.- La iluminación en este tipo de teatro no se suele plantear como recurso dramático normalmente, sirviendo simplemente para dar luz a la escena para que pueda ser observada por los espectadores, sin más. Solo se usan múltiples colores en el caso de que haya una escena de baile.

9. La música en este teatro se utiliza de diversos modos. Es habitual la presencia de música folclórica, *sāmiriyyāt*, *jammāriyyāt*, *zuhayriyyāt*, *nahma* y moaxajas cantadas.

10.- Las actividades teatrales académicas quedaron bajo el programa cultural establecido por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura desde 1989, por medio del Festival Kuwaití de Teatro.

11. La mayoría de las obras del teatro académico de Kuwait suponen una inmersión en la investigación del género dramático y la escenografía en general, donde se emplean distintas clases de tecnologías modernas, como iluminación móvil, pantallas o proyectores. La gran mayoría de los escenógrafos se inscriben en las corrientes artísticas del momento y se busca crear una auténtica visualización escénica al servicio de la representación.

12.- En los inicios del teatro académico en Kuwait no hay una especialización en los distintos elementos de la representación. Es un entorno de aficionados al teatro, de amateurs que realizan obras colectivas y se sirven de la improvisación que desarrollaban en obras más o menos de una determinada duración ya que dependían de la reacción del público.

13.- A partir de Şaqr al-Rašūd, se da al director papel esencial en la obra, y destacando la escenografía. Yūsuf Qāsim, sería el primer diseñador de escenografía de Kuwait y del golfo Pérsico. Con Şaqr al-Rašūd comienza a contemplarse la utilización del legado popular en el teatro. Al resaltar la figura del director surge un gran interés por la escenografía, el decorado, el vestuario y la iluminación.

14.- A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, se siguen las tendencias artísticas universales y se tiene en cuenta la escenografía, la interpretación y la representación colectiva. La escenografía se convierte en una parte inseparable de la obra como unidad integral.

REFERENCIAS UTILIZADAS EN ESTA TESIS DOCTORAL

- Al-Ġarīb, S.** (1988). *Şafaḥāt tawṭīqiyya li-l-ḥarka al-masraḥiyya fī l-Kuwait*. Al Kuwait: Dār al-Siyāsa.
- Al-Ġarīb, S.** (1994). *Masīrat Firqat al-masraḥ al-kuwaitī 1964-1994*. Al Kuwait: Ministerio de Información.
- Al-Rifāʿī, T.** (2002). *Al-Masraḥ fī l-Kuwait, ruʿya wa-taʿrīj*. Al Kuwait: Talib Al-Rifāʿī.
- Ardaš, S.** (1979). *Al-Mujriy fī l-masraḥ al-muʿāşir*. Al Kuwait: el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, ʿĀlam al-Maʿrifa, serie de libros, nº 19.
- Alī Ismāʿīl, S.** (1999). *Taʿrīj al-maʿhad al-masraḥī bi-dawlat al Kuwait*. Al Kuwait: Dār Qirṭās li-l-Naşr.
- Al-ʿAbd Allāh, M.** (1988). *Firqat masraḥ al-Jalīy al-ʿArabī fī rubuʿ qarn*. Al Kuwait: Masraḥ al-Jalīy al-ʿArabī.
- Al-Şamarī, M.** (2007). *Maḡā al-Darāwīš, wilādat awwal masraḥ baḥrī fīl-al-waṭan al-ʿarabī*. Al Kuwait, periódico kuwaití *Al-Anbāʿ*, 30 de octubre.
- Al-Şallāḥī, A.** (2004). *Tawzīf al-aziyāʿ fī l-masraḥ al-kuwaytī*. Tesis para la obtención del Diploma de estudios avanzados en artes audiovisuales y dramáticas. El Líbano: Universidad Clásica.
- Al-Qanna, N.** (2001). *Şaqr Raşūd, al-bāḥiṭ ʿan şiyāġāt ijrāyīyya yadīda*, Al Kuwait: Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura. revista *Yārīdat al-Funūn*.
- Al-ʿAbd Allāh, M.** (2004). *Şaqr al-Raşūd ġāb waqt al-tawahhuʿ*. Al Kuwait: City Graphic.
- Al-Suwaydān, J.** (2007). Suplemento de artes del periódico kuwaití *Al-Anbāʿ*, 29 de julio de 2007.

Abū Lāfī, N. (2014). *Sāfānā, masraḥ ḥayy*. Al kuwait : periódico *Al-Qabas*, 30 de enero de 2014.

‘Abd al-Ṣamad, H. (2012). *Fī l-masraḥ al-ŷamāhīriyya yataŷāhalūna-nā li-anna-nā dā’iman fī l-kālūs*. Alkuwait : periódico electrónico *Ṣawt al-Kuwait*. 18 de octubre de 2012.

Al-Ḥawṭī, N. (2014). *sección de Cultura*. Al kuwait: periódico *Al-Ra’y*, 10 de enero de 2014.

Amine, K. y Carson, M. (2012). *Teatro e Islam en el norte de África durante la época colonial*. Revista *Performance and Spirituality*, vol 3, nº 1, Ed. Instituto del Performance y la Espiritualidad.

Al-Nādī, ‘Ā. (1987). *Madjal ilà fann kitābat al-drāmā*. Túnez : Mu’assasāt ‘Abd al-Karīm bin ‘Abd Allāh.

Abū Doma, M. (2009). *Taḥawwulāt al-mašhad al-masraḥī*. *Al-Mumattil wa-l-mujriy*. El Cairo : Maktabat al-Usra.

Abd al-‘Azīz, Ṣ. (2001). *Al-qiyam al-taškīliyya fī l-šūra al-mar’iyya*. El Cairo : Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘amma li-l-Kitāb.

‘Abd al-Wahhāb, Š. (2002). *Al-makān al-masraḥī*. El Cairo : Multaqà al-Fikr.

Appia, A. (2006). *Oeuvres Completes*, en Anne Surgers, *Sīnūgrāfiyā*.

‘Abd al-Karīm al-Bayyātī, Š. (1989). *Taṭawwur fann al-ḥikawātī fī l-turāt al-‘arabī wa-aṭaru-hu fī l-masraḥ al-‘arabī al-mu‘āšir*. Bagdad, Dār al-Šu’ūn al-Ṭaqāfiyya al-‘amma.

Al-Bayyātī, A. (2007). *Al-Simāt al-ḥikawātiyya fī l-ḡawāhir al-drāmiyya wa-aṭaru-hā ‘alà al-masraḥ al-‘irāqī*. Iraq : Markaz Dirāsāt Al-Kūfa, Universidad de Kūfa.

- Al-Jaḍar, A.** (1996). *Al-Ḥaraka al-ṭaqāfiyya al-kuwaytiyya, jalfiyya ta`rījiyya*. revista *Ālam al-Fikr*. Al Kuwait : Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura.
- Al-Zayd, J.** (1983). *Al-masraḥ fī al-Kuwait, maqālāt wa-waṭā`iq*. Al Kuwait : Al-Rabī`ān li-l-Našr wa-l-Tawzī`.
- Al-Ŷa`far, A.** (2005). *Manārāt ṭaqāfiyya kuwaytiyya, Ḥamd al-Raŷīb, taḥāwwulāt al-amkina, ḥayyā wa-naġm*. Yūsuf `Abd al-Qādir al-Rašīd, introducción y análisis, `Abbās Yūsuf al-Ḥaddād. Al Kuwait : Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura.
- Al-Dawskī, B.** (2012). *Dawr sīnūgrāfiyyā masraḥ al-aṭfāl `alā al-ṭifl wa-l-mumattīl wa-l-multaqā*, Revista de la Facultad de Educación Básica, n°. 73.
- Brockett, Ó. y Hildy, F.** (2003). *Historia del Teatro*, Allyn & Bacon, Boston.
- Benet, S.** (1995). *Ŷumhūr al-masraḥ naḥw nazariyya fī l-intāy wa-l-talaqqī al-masraḥiyyīn*. trad. al árabe por Sāmiḥ Fikrī, ed. Nihād Ṣalīḥa. El Cairo : Ministerio de Cultura.
- Burašīd, A.** (1984). *Muḥāwalāt al-baḥṭ `an huwiyya mutamayyiza li-šakl al-masraḥ al-`arabī*, *Buḥūṭ nadwat al-masraḥ wa-l-turāṭ al-`arabī*. Kuwait : el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura.
- Cheney, S.** (1998). *Ta`rīj al-masraḥ fī ṭalātat ālāf sana*, vol. 1 trad. Ḥašba, D.; ed. Fahmī, A. El Cairo : Ministerio de Cultura.
- Cruciani, F.** (2001). *Faḍā` al-masraḥ*. trad. al árabe de Amānī Fawzī, ed. A. Sa`d Ardaš. El Cairo : Ministerio de Cultura.
- Chabana. O.** *Masrahiyoun Yarawna ana al dicor al masrahi la yazal fi dairatin ashwaiya wa irtijal* . periódico *al Itihad* .25/01/2011.
- Dasūqī, `A.** (2005). *Dirāsātī al-wasā`iṭ al-ḥadīṭa fī sīnūgrāfiyyā al-masraḥ*. El Cairo : Dār al-Ḥarīrī.

E.G. Graig. (1943). *De l'art du theater*. Paris : Lieutre.

Entrevista personal con el Dr. Nabīl al-Ḥalūyī, 2 de enero de 2014.

Entrevista personal con Muḥammad al-Manṣūr, 10 de enero de 2014.

Entrevista personal con el Dr. Ḥusayn al-Muslim, 19 de enero de 2014.

Entrevista personal con Sa'd al-Fara'y, 28 de abril de 2014.

Entrevista personal con el Dr. 'Alī al-Kahīdī, 9 de mayo de 2014.

Entrevista personal con el profesor 'Anbar Walīd, 17 de mayo de 2014.

Entrevista personal con el Dr. Ḥasan al-Mahnā, 26 de septiembre de 2014.

Howard, P. (2004). *Mā hiya al-sīnūgrāfiyā*. trad. al árabe de Maḥmūd Kāmil, ed. Muḥammad Abū I-Jayr. El Cairo: Ministerio de Cultura.

Ḥammāda, I. (1978). *Hal al-drāmā fann yāmīl?*. El Cairo: Dār al-Ma'ārif.

Ḥašba, D. (1999) *Ašhar al-maḍāhib al-masraḥiyya*. El Cairo, Dār al-Miṣriyya al-Lubnāniyya.

Ḥammādī, W. (2014). *Fī mahra'yān al-masraḥ al-akādīmī*. Al kuwait : revista *Al-Kuwayt*, nº. 372, 23 de octubre de 2014.

Ilyās, M. y Qasāb Ḥasan, Ḥ. (2006). *al-mu'āyam al-masraḥī. Mafāhīm wa-muṣṭalaḥāt al-masraḥ wa-funūn al-'arḍ*. Libano : Maktabat Lubnān.

Khatibi y Sijelmassi. (1976). *The splendor of Islamic Calligraphy*. London: Thames and Hudson.

Lancaster, H. (1920). *Le Memoire de Mahelot et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la comédie française au XVIIe siècle*. Paris: Champion.

- Luwīz, M.** (2006). *Al-ṭuruq al-mujtalifa fī rasm al-manzūr al-masraḥīwa-istinbāṭ ṭarīqa 'il-miyya mubtakara*. El Cairo: Al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Maktabat al-Ustra.
- Manetti, A.** (1980). *Vita di Filippo Brunelleschi. La naissance de l'architecture moderne*. París: L'Equerre.
- Mandūr, M.** (2005). *Al-Masraḥ*. coord. Dālyā Muḥammad Ibrāhīm. El Cairo. Dar al kutob al haditha.
- Nāyī, A.** (2012). *Madīnat al-baṭārīq tad'ū li-l-muḥāfaẓa 'alà l-waṭan*. Al kuwait : periódico *Al-Nahār*, 16 de agosto de 2012.
- Ra'ūf Faraŷ, N.** (1976). *Yūsuf Idrīs wa-l-masraḥ al-miṣrī*. El Cairo : Dār al-Ma'ārif.
- Redmond, J.** (1996). *Al-Faḍā' al-masraḥī*. trad. al árabe por Muḥammad Sayyid, Al-Ḥusayn 'Alī Yaḥyà y Ḥusayn al-Badrī, ed. Muḥammad 'Anānī. El Cairo: Ministerio de Cultura.
- Sulṭān, M.** (2010). *Al-manāẓir al-masraḥiyya 1. Al-mafhūm wa-l-ta'rīj*. El Cairo: Al-Badr.
- Sulṭān, M.** (2006). *Taškīl al-manāẓir fī masraḥ al-hawāt*. El Cairo: Al-Ahrām al-Tuŷāriyya.
- Surgers, A.** (2006). *Sīnūgrāfiyā al-masraḥ al-garbī*. Trad al arabe Kāmil, N. y Šafūt, M. El Cairo: Ministerio de Cultura.
- Šādiq Aḥmad, Š.** Revista, *Imārāt li-l-buḥūt al-handasiyya*, nº. 7.
- Šaqar, A.** (1998). *Tawzīf al-turāt al-ša'bī fī l-masraḥ al-'arabī*. al-Iskandiriyya: Markaz al-Iskandiriyya li-l-Kitāb.
- Taranicnko, Z.** (2006). *Faḍā'āt Šāyinā al-masraḥiyya*. trad. al árabe de Hanā' 'Abd al-Fattāḥ. El Cairo : Dūrūtā Mutawallī, Ministerio de Cultura.

- Ṭulaymāt, Z.** (1965). *Fann al-tamṭīl*. Kuwait : Mu'assasat al-Masraḥ wa-l-Funūn.
- Vasari, G.** (1550) "Vita di Baldassare Peruzzi", *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*.
- Waleed, S.** (2004). *Teatro árabe y sensibilidad religiosa* en Monleón J., editor, *Teatro, religión y sociedad-acción teatral de la Valldigna. V encuentro*.
- Whiting, F. M.** (1970). *Al-madjal ilà al-funūn al-masraḥiyya*. trad. de Yūsuf, K., Muṣṭafà, R., Jašba, D., Al-Dīb, B. y Al-Sabbā', M., Maḥmūd, Ḥ. y Jaṭṭāb, S. El Cairo : Dār al-Ma'ārif.
- Wilson, E.** (2001). *Al-ta'yriba al-masraḥiyya*. trad. al árabe de Īmān Ḥiṡāzī, ed. Nabīl Rāḡib. El Cairo, Ministerio de Cultura.
- Wotton, H.** (1993). *Reliquae Wottonianae, (1671). Les dernieres piéces de Shakespeare. Paris: Berlin*.
- Walne, G.** (2003). *Al-Mu'attirāt al-masraḥiyya*, trad. al árabe por Munà Salām, ed. Muḥammad Abū l-Jayr. El Cairo: Ministerio de Cultura.
- Yates, F. A.** (1966). A., *L'art de la memoire*, cap. XVI: "Le Théâtre de La Mémoire de Fludd et le Globe Theatre". Paris: Gall.
- Ŷamāl, S.** (2013). *Madīnat al-zunūy, rasā'il waṭaniyya fī iṭār mušawwaq wa-mubhar*. Al kuwait: periódico *Al-Rā'y*, 6 de agosto de 2013.
- Ŷamāl al-Dīn, M.** (2010). *Al-mūsīqā fī 'urūd masraḥ al-ṭifl*. periódico *Masraḥunā*, nº. 166, 13 de septiembre de 2010.
- Zakī, A.** (1996). *Ittiyāhāt al-masraḥ al-mu'āšir*. El Cairo : Al-Hay'a al-Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb.

WEBSITES UTILIZADAS EN ESTA TESIS DOCTORAL

Al-Šayj, J. *Mašādir tašmīm al-aziyā*. web de diseño de vestuario y patrones de ropa. www.fashionied.com.

Al-Āllūsī, T. (2008). *Masraḥ al-Ṭifl: al-ahammiyya, al-dawr al-wazīfī al-bunnā* ṭ, āliyāt al-‘amal wa-l-ahdāf. www.somerian-slates.com.

Abd al-Raḥmān, D. *Dirāsa ḥāwla l-iḍā’a al-masraḥiyya*. www.tafukt.com.

Al Escenogarfaia Fanon Yatahrak Bisuuuaba Ala al rukh Al Arabi. www.middle-east-online.com.

Šaqr, A. *Al-‘alāqa bayna l-masraḥ bi-waṣfi-hi zāhira iḥtifāliyya iḡtimā’iyya wa-bayna ḥayyiz al-makān*, drahmedsaker.com.

‘Abd al-Mun‘im, G. (2012). *Masraḥiyya Mišbāḥ Zayn, al-amīra ta‘šaqu ‘Alā’ al-Dīn fī dīkūr fī-hi ibhār wa-mumattilūn šattār*. Al Kuwait : periódico *Al-Waṭan*, 18 de agosto de 2012. alwatan.kuwait.tt.

Al-Ṭāqa fī l-Kuwait (La energía en Kuwait), ar.wikipedia.org.

Bābā, K. artículo sobre Teatro y tecnología, en *Al-Furṡa*, website de artistas árabes, www.alfurja.com.

Gómez-Renau, M. *Renacimiento Cultural en los Países Árabes: Nacimiento del teatro*. Universidad de Valladolid. [.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1375941.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1375941.pdf).

Hādī Murādī, M. *Fann al-maqāmāt, al-naš’a wa-l-taṭawwur*, en http://www.sid.ir/fa/VEWSSID/J_pdf/34513880408.pdf.

Ḥasan, I. (1965). *Al-masraḥ al-igrīqī: al-ālāt wa-l-ḥiyal al-masraḥiyya, Al-Masraḥ, XXXIII*,. El Cairo : Ministerio egipcio de Educación e Instrucción Nacional. www.al-masrah.com.

Ismā'īl, A. *Waṭā'iq al-masraḥ al-kuwaitī, vol. III: Ṣaqr Qurayš wa-tanmiya al-niṣāṭ al-masraḥī.* www.kenanaonline.com.

Jaḥīl, S. *Qirā'a fī masraḥ Jerzy Grotowski, ṣāḥib naẓariyyat al-masraḥ al-faqīr.* www.noonptm.com/modules.

Miṣ'al al-Mūsà. *Al-Sīnūgrāfiya bayna l-naẓariyya wa-l-taṭbīq.* www.ahewar.org.

Muḥammad Maḥdī, Maḥdī, (2011). *Al-iḍā'a min adwār al-kumbars wa-l-ŷawqa ilà adwār al-buṭūla fī l-ṣirā' al-drāmī.* 2 de noviembre de 2011, Masraḥunā, www.masrahona.com/component/k2/item/.

Nāyī Ġanām, M. (1997). *Madāris al-tarbiyya al-jaṣṣa fī l-Kuwayt: 'aqūl nayra... wa-a'māl jatra.* Al Kuwait : revista *Al-'Arabī.* www.alarabimag.com.

Na'īm, S. *Hal 'arafa al-'arab al-tamṭīl qadīman?*, Ma'alla Yawmiyya Siyāsiyya 'Āmma, ed. Al-Ḥaraka al-Iṣtirākiyya al-'Arabiyya, en www.aljaredah.com.

Ṣāliḥ, M. *Zayn tuṭlaq masraḥiyya Miṣbāḥ Zayn.* www.tsaweeq.com.

Ya'qūb Ṣannu'. <http://www.marefa.org>.

Ŷawwād, 'A. *Al-Tamṭīl al-ṣāmit al-ḥadīṭ Fi Francia.* www.sabahalanbari.com.

Zahra Zirawi, M. *Mawet al Mujrij wa Siyadet Al escenografi fi riwa Magharibiya.* www.al-khashaba.com.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV.** (1998). *Iraq en los siglos VIII-XIII. El apogeo de la cultura arabe musulmana*, Madrid: Encuentro Ediciones S.A.
- AA.VV.** (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Ed. Alberto Corazón, Comunicación 4, Madrid.
- Acaso, M.** (2006). *El lenguaje visual*, Madrid, Paidós.
- Al-Haggagi, A. S.** (1981). *The origins of Arabic Theatre*. General Egyptian Book Organization. El Cairo.
- Al-Fājūrī, Ḥ.** (1986). *Al-ŷām' fī ta'rīj al-adab al-'arabī. Al-adab al-ḥadiṯ*. Dār al-Ŷīl. Beirut.
- Alkhalifa, S. W.** (2000). *Siglo y medio de teatro árabe. (Contenido tradicional y teatro)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Cantoblanco.
- Al-Ṭaḥṭāwī, R.** (1991). *taljīš al-ibrīz fī taljīš bārīz*. Dār al-'Arabīya li-l-Kitāb. s.l.
- Angiolillo, M.** (1989). *Historia del costume teatrale in Europa, Lucarini, Roma*.
- Antanki, I.** (1989). *La cultura de los árabes, Siglo XXI*. México.
- Appia, A.** Oeuvres completes, 4 vols., Berna, L'age d'homme, 1983,1992.
- Arnheim, R.** (1974). *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial.
- Arnheim, R.** (1985). *El pensamiento visual*. Eudeba Buenos Aires.
- Arnott, P.** (1965). *An introduction to the Greek theatre*, Nueva York.
- Arroniz, O.** (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid:Gredos.
- Barrows, W. E.** (1960). *Luz, fotometría y luminotecnia*. Editorial Hispano Americana S.A., Buenos Aires.

- Bablet, D.** (1989). *Le décor de Théâtre* C.N.R.S. Paris.
- Badawi, M. M.** (1987). *Modern Arabic drama in Egypt*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Bereksi, M. L.** (2010). *La dérision dans les oeuvres de Molière au service du théâtre francophone*. interfrancofonies, nº 4.
- Blanco, Gau.** (1996). *Fundamentos de la composición pictórica*, Dirección general de universidades e investigación, Gobierno de Canarias.
- Berthold, M.** (1974). **Historia social del teatro**. Madrid : Guadarrama, c. 2 vols. (Colec. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Secc. Crítica y Ensayo
- Braun, E.** (1986). **El director y la escena: del naturalismo a Grotowski**. Buenos Aires Galerna.
- Boast W. B.** y Labor S. A. (2000) *La escuela del técnico especialista*. Tomo 9: *La técnica de la Iluminación escénica*. Labor
- Bonnat, Y.** (1982). *L'éclairage des spectacles*, Librairie Theatrale, Paris.
- Bont, D.** (1981). *Escenotécnicas en teatro, cine y televisión*. Ed. LEDA, Barcelona.
- Borque, D. y García, L.** (1975). *Semiología del teatro*, Planeta: Barcelona.
- Breyer , G.** (1952). *Análisis Escenografico*. Fray Mocho, Buenos Aires.
- Bronnikov, A.** (1963). *Luminotecnia teatral*. Quetzal, Buenos Aires.
- Brook, P.** (1969). *El espacio vacío*. Editorial Península, Barcelona.
- Brook, P.** (2001). *Más allá del espacio vacío*. Editorial Alba.
- Boucher, F.** (1987). *20,000 years of fashion, costume and prsonal adornment* *Lisba, New York*.

- Breyer, G.** (1998). Propuesta de significado del escenario, Celcit, Buenos Aires.
- Cabral, C.** (2003). *Manual de iluminação*. Inatel, Lisboa.
- Cachia, P. J. E.** (1990). *An overview of Modern Arabic literature*. Edinburgh University Press. Edimburgo.
- Chancerel, L.** (1968). **El teatro y los comediantes: breve historia del arte y los artistas**. Eudeba Buenos Aires.
- Cornide, J. M.** (1998). *El diseño lumínico en la escena teatral*. Ed. Memphis, Buenos Aires.
- Corson, R.** (1990). Stage makeup, Prentice Hall . New Jersey USA.
- Corson, R.** (1995). Fashion in hair , *Peter Owen, London*.
- D.K.Ching, F.** (2000). *Arquitectura (Forma, Espacio y Orden)*. Editorial G.G. México.
- Davis, T.** (2002). *Escenógrafos. Artes escénicas*. Editorial Océano, Barcelona.
- Denis y Maria-Louise Bableol.** (1984). *Adolphe Appia. 1862-1928. Actor-Espacio-Luz*. Zurich.
- D'Amico, S.** (1961) **Historia del teatro dramático**. México : Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Dabini, A.** (1967). Notas sobre la Commedia dell' Arte. Bahía Blanca, Argentina, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades.
- Diez Borque, J. M.** (1991). *Espacios teatrales del Barroco, XIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 7-9 julio 1990)*. Kassel: Reichenberger.
- Dondis D.** (1980). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili.

- Deslandres, Y.** (1998). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Dodds J.D.** (1992). *Al-Andalus. Las artes islámicas en España, The Metropolitan Museum of Art, Ediciones el Viso*, Madrid-Nueva York.
- Egido, A.** (1989). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: UIMP.
- Eli, S.** (2005). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Editorial Inteatro. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.
- Echarri, M. y SanMiguel, E.** (2000). *Vestuario teatral, Cuadernos de técnicas escénicas* Ñaque: Ciudad Real
- Eloy, M. C.** (2002). *La imagen del Magreb en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XV*, Barcelona: Ed. Bellaterra.
- Ferreras, J. I.** (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Fernández Salazar, J.** (1992). *Técnicas y Aplicaciones de la Iluminación. Mc, Graw-Hill*.
- Fitt, B. y Thornley, J.** (1997). *Lighting technology*. Focal Press, Oxford.
- Fierro Bello, M. I.** (1987). *La heterodoxia en al-Andalus durante el período omeya, Instituto Hispano-Árabe de Cultura*, Madrid.
- Gómez, J.A.** (2000). *Historia visual del Escenario*. Editorial La Avispa, Madrid.
- Gerald, M.** (1987). *Escenografía básica. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE*, Madrid.
- Gillette, J. M.** (1998). *Designing with light*. Mayfield Publishing Company.
- Gonzalo, C.** (2002). *La trampa de Goethe. Una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo*. Col. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- Graham, W.** (1995). *Projection for the performing arts*. Focal Press, Oxford.
- Graham, W.** (1997). *Stage Lighting. Step-by-Step*. A & C Black, London.
- Graells, A.** (1997). *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*. Editorial U.P.C, Barcelona.
- Gutas, D.** (1998). *Greek Thought, Arab Culture: The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early 'Abbasid Society (2nd-4th/8th-10th centuries)*. Routledge, 2006 (edición original).
- Guichard, P.** (1976). *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barcelona.
- Hartmann, R.** (1994). *Opera, costume r scenografie*, Chartwell Books, New Jersey USA.
- Haywood, J. A.** (1971). *Modern Arabic literature (1800-1970)*. An introduction with extracts in translation. Lund Humphries. Londres.
- Holkeboer K. S.** (1992). *Patterns for theatrical costumes*, QSM, New York.
- Horace, L.** (2008). *La moda en el espectáculo*. Buenos Aires : Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico.
- Jaume, B.** (1991). *La escenografía*. Ed. La Galera, Barcelona.
- Kandinsky, W.** (1996). *De lo espiritual en el arte*. Editorial Paidós Estética (nº 24), Barcelona.
- Koren, L.** (1997). *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Editorial Documenta, Barcelona.
- Laver, J. y Huarte, A. E.** (1997). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid : Ediciones Cátedra.
- Landau, J. M.** (1965). *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*. Maisonneuve. París.

- Lirola Delgado, P.** (1990). *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Universidad de Granada. Granada.
- López de Guereñu, J.** (1998). *Cuadernos de Técnicas Escénicas. Decorado y Tramoya* (5ª edición). Ciudad Real: Editorial Ñaque.
- Luckiesh, M.** (1946). *Historia de la iluminación*. Ed. Futuro, S.R.L, Buenos Aires.
- Mello, B.** (1993). *Trattato di Scenotécnica*. Editorial. De Agostini, Novara.
- Mackintosh.** (2000). *La arquitectura, el actor y el público*. Editorial Arco Libros S.L. Colección Perspectivas, Madrid.
- MAZZANTI, S.** (2001). *Luce in scena. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Università degli Studi di Bologna, ed. Lo Scarabeo, Bologna.
- MAURICIO, R.** (1998). *Diseño de iluminación teatral*, Edicial, Buenos Aires.
- MAX, K.** (1999). *Light Fantastic. The Art and Design of Stage Lighting*. Prestel Verlag, Munich.
- MORENO, J. y LINARES, C.** (2000). *Iluminación, Cuadernos de técnicas escénicas*. Ed. Ñaque, Ciudad Real.
- Moosa, M.** (1972). *Naqqāš and the rise of the native Arab theatre in Syria*. Journal of Arabic literature, III: 106-117.
- Miguez, A. E. M.** (2004). *El arte hispanomusulmán*, Madrid, Encuentro.
- Manzano Moreno, E.** (1991). *La Frontera de al-Andalus en época de los Omeyas*, Madrid, CSIC.
- Nieva, F.** (2000). *Tratado de escenografía*. (3ª edición). Madrid: Editorial Fundamentos.

- Oliva, C. y Monreal, F.T.** (1997). *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra, Madrid.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F.** (2002). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid.
- Pandolfi.** (1993). *História del teatre*. Editorial. Institut d'edició de Diputació de Barcelona.
- Pavis, P.** (1998). *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Pavis, P.** (2000). *El análisis de los espectáculos*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Pililbow, R.** (1997). *Stage lighting: the art, the craft, the life*, Drama Publishers Costume and Fashion Press.
- Parker, W. y Wolf, R.** (1991). *Scene design and stage lighting*. Orlando, The Dryden Press, Saunders College.
- Pilbrow, R.** (2000). *Stage lighting: the art, the craft, the life*. Design Press, New York.
- Palmer, R.** (1985). *The lighting art: the aesthetic of stage lighting design*. New Jersey, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs.
- Peacock, J.** (1996). *20th Century Fashion*. T&H, London.
- Peacock, J.** (1996). *Costume 1066-1990s*. T&H, London.
- Ponty, M. M.** (1984). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta Barcelona.
- Pellat, C.** (1970). *langue et littérature arabe*. Armand Colin. París.
- Pérès, H.** (1969). *la littérature arabe et l'islam par les textes. les XiXe et XXe siècles*. 6ª ed. rev. y corr. Adrien Maisonneuve. París.
- Racinet, A.** (1992). *Historia del vestido*, Libsa, Madrid.

- Reid, F.** (2001). *The Stage Lighting Handbook*. A& C Black (Publishers) Limited, London.
- Rich, F. y Aronson, L.** (1987). *The Theatre Art of Boris Aronson*. New York.
- Rico, M. A. y Gimenez, V. B.** (1995). *Iluminación y color*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Ronchi, V.** (1983). *Storia della luce: da Euclide a Einstein*, Laterza, Roma.
- Sans, S.** (2000). *El teatre del teatre*. Editorial Triangle, Teià.
- Sandstrom, U.** (1997). *Stage lighting controls*, Focal Press, Oxford.
- Santiago, V.** (1997). *La escenografía*. Madrid, Cátedra.
- Sanz, J. C.** (1996). *El libro de la imagen*, Madrid, Alianza.
- Sanz, J. C.** (2009). *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Madrid, H. Blume / Akal, 2ª ed. actualizada y ampliada.
- Sinisterra, S.** (2002). *La escena sin límites*. Editorial Ñaque, Ciudad Real.
- Suárez, J. I.** (2010). *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual* (1era edición). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Surgers, A.** (2004). *Escenografías del teatro occidental*. Editorial Artes del Sur, Buenos Aires.
- Svoboda, J.** (1993). *The secret Of Theatrical space*, Applause, New York.
- Stetkewycz, J.** (1958). *Reflexiones sobre el teatro árabe moderno*. Revista del instituto egipcio de estudios islámicos, VI: 109-120.
- Tornquist, J.** (1999). *Colore e luce. Istituto del Colore*, Milano.
- Turner, J.** (1998). *Designing with light. Public spaces*. Rotovision S.A, Céligny.

- Tony, D.** (2002). *Escenógrafos, artes escénicas*. Barcelona, Océano.
- Trastoy, B. y Lima, P. Z.** (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros.
- Valentin, François-Eric.** (1988). *Lumière pour le spectacle*, Librairie Theatrale, París.
- Val, Juan, M.** (2004). *Comunicación en el diseño gráfico*, Ediciones del Laberinto.
- Vidal, A.** (1992). *La iluminación en video y cine*.ed. CEAC S. A. Barcelona.
- Vernet, J.** (1990). *las mil y una noches*. Traducción, introducción y notas. Planeta. Barcelona.
- Wagner, F.** (1974). *Teoría y técnica teatral*. Ed. Labor, Barcelona.
- Warfel, W. B.** (1990). *The new handbook of stage lighting graphics*. New York, Drama Book publishers.
- Waugh, N.** (1964). *The cut of men's clothes 1600 – 1900*. Routledge, New York.
- Waugh, N.** (1964). *The cut of women's clothes 1600 – 1930*. Routledge, New York.
- Walton, J. M.** (1980). *Greek theater practice*, Londres.
- Whiting, F.** (1972). *Introducción al teatro*. Ed. Diana, Méjico.
- Wise, J.** (1998). *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca. Routledge, New York.

WEBSITES

- Comunale-Rizzo, N.** *Resumen de Escenografía Básica para Teatro Actual*. O www.nicolacomunale.com/teoria_escenica/resumen1jaume.html.

Escenografía teatral. www.teatroescenografia.blogspot.com.es/.

La literatura árabe moderna www.libreria-mundoarabe.com.

Maleh, G. (1997). *The birth of modern Arabic theatre*. UNESCO.
http://finarticles.com/articles/mi_m13110/is_1997_Nov/ai_20099662.

MĀrŪn al-NaqqĀš (1817-1855) www.institucional.us.es.

Rossi, F. s.d.: “I pioneri del teatro arabo”. Arabismo.it.
<http://archivio.arabismo.it/?area=letteratura&menu=teatro&pag=pionieriteatr>
o

Sobre la Dramaturgia y el espacio. www.escenografia.cl/crear.htm.

Historia Universal, Cultura árabe: www.historialuniversal.com.

ANEXO 1

EL ESCENÓGRAFO Y SU IMPORTANCIA

EN EL TEATRO KUWAITÍ

Teoría del teatro árabe vivo, a partir de una entrevista con el Dr. Ḥusayn al-Muslim (19/01/2014).

La relación entre el director y el escenógrafo es una cuestión constante en las últimas décadas dentro del mundo del espectáculo. Este dilema sobre la diferenciación de sus funciones así como sobre su necesaria coordinación y armonización se produce en el mundo árabe y concretamente en el kuwaití de manera radical.

A lo largo del siglo XX el director era considerado la cabeza sobre la que giraba la concepción del espectáculo. Él se encargaba de establecer sus objetivos y maneras, sus etapas y su fin formal, es decir, desde la guía y pautado de los participantes a su puesta en escena y, por supuesto, su visualización. En todo caso realizaba, como cabeza pensante y coordinador general, una conveniente distribución de funciones entre subalternos conceptuales y materiales, entre los que se encontraba la realización de decorados y vestuario, así como una parte estrictamente técnica que incluía la planificación de luces y sonido, al servicio del concepto textual y visual establecido de antemano. El director era la pieza angular sobre la que todos giraban y ante el que todo acababa.

El problema de dar importancia a la concepción visual ha llevado en el mundo del espectáculo desde mediados del siglo XX a conceder un papel esencial al escenógrafo. Él es el que crea la parte relativa a la percepción visual, fundamental para el impacto sobre el público. Incluso el espectáculo gira en torno a esa idea de desarrollar el tema visual hasta el punto de que sea la razón de ser de muchas piezas.

En el mundo árabe, quizás por los restos de su lastre histórico en el ámbito propio de las visualizaciones, bien en los conceptos de representación estática o dinámica respecto a la ventaja del mundo occidental, más bregado en estos aspectos.

La pieza final que se ofrece en un espectáculo, eso que el espectador percibe como obra, donde el contenido ha sido convertido en forma, es lo que se debe observar para valorar todos los aspectos de este tema.

Quizás hay una interpretación errónea por parte de los teóricos árabes respecto a Bertolt Brecht y su concepto del teatro épico, donde la clave es el llamado “distanciamiento”. Este concepto se ha convertido en influyente sobre muchos jóvenes árabes aunque parece haber una interpretación poco exacta de estas teorías, al entender que Brecht solo trata fundamentos formales.

Como apunta el doctor Husayn al-Muslim, parece como si se considerase a Brecht como un alumno de Piscator, generalmente visto como un frío elaborador mecánico porque utilizaba las tecnologías de su época en la escenografía para materializar la forma de su obra. Sin duda, Brecht estaba cerca de los postulados de Piscator al tomar la forma épica como ayuda para su concepto de teatro.

“Piscator es el inventor de la forma épica, no Brecht, quien la adoptó para ponerla al servicio de la esencia de la obra o de su teoría, pero, al final, su personalidad y su teoría se han perdido como tales entre los estudiosos árabes, hasta el punto de que han llegado a aplicar a su teoría del teatro épico el calificativo de ‘épica’, pese a que él no inventó la épica original. De este modo, la interpretación de los estudiosos árabes acerca de que la teoría se basa en la forma era una forma de hablar sobre la relación directa de la forma con el público, con lo que se produce una ruptura del engaño, aunque este para Brecht era una cosa distinta. Brecht, para resumir, basaba su teoría en la económica de Marx, en contra del capital, y la segunda era la filosófica de la dialéctica propuesta por Hegel. Por lo tanto, al apoyarse en dos teorías para presentar el núcleo de la suya sobre el teatro del distanciamiento, las formas se perdían para la gente, de modo que, al final de su carrera teatral,

decía que deseaba denominar a su teatro como un teatro dialéctico, aunque acabó llamándose épico. El problema es que quien inventó la forma épica fue Piscator, que ha sido olvidado, eliminando dos personalidades y dos teorías, la primera la de Piscator y la segunda la de Brecht”.

Partiendo de esta aclaración, queremos decir que la forma que necesita el teatro árabe vivo es el contacto con el espectador, en el que hay numerosas formas que se relacionan con el legado y la tradición, como los ritmos, el vestuario popular y otras cosas relacionadas con la sociedad, porque el objetivo de la teoría del teatro árabe vivo es establecer una cercanía y una permeabilidad para crear un contacto entre la representación y el público, para lo que es preferible emplear en este teatro herramientas, elementos y vocabulario próximos al público, en el sentido de que, siempre que se elija un lugar o un entorno próximo a la sociedad con el resto de sus elementos, se crea una intimidad sólida con el espectador, de modo que así no siente extrañeza ante este teatro, porque de este modo se formaría en el espectador árabe la idea de que el origen y los fundamentos del teatro son importados de occidente, como dice el doctor Ḥusayn al-Muslim: “El teatro árabe no aparece bajo la forma occidental tal como la conocemos hoy, sino que es un elemento sencillo, nuevo e innovador. Nosotros, la gente del teatro, tenemos que acercarnos al público con métodos y medio árabes. Por ejemplo, cuando usamos las sombras chinescas hoy, no debemos acudir a las raíces del legado árabe, porque la función del teatro no es esa. Por eso, mucha gente confunde el teatro árabe vivo con el teatro tradicional y popular de ‘Abd al-Karīm Burašīda y otros, debido a la existencia de este elemento en la tradición popular empleado en el teatro árabe vivo. Pero el legado popular en el teatro de ‘Abd al-Karīm Burašīd, la mayoría de las veces, no está en contacto con la representación ni tiene una función dramática y, al mismo tiempo, no se ha escrito el texto de la obra con las bases dramáticas de este legado, y por eso en la actualidad este teatro ni se recuerda”.

El sentido de estas palabras es que no se quiere que la teoría del teatro árabe moderno se corresponda con el teatro de tradición popular y acabe desapareciendo, porque el teatro árabe vivo, precisamente como ocurría con Brecht, adopta estas formas heredadas, el folclore, en todas sus

manifestaciones, además de todas las técnicas modernas, para llegar a la esencia de la teoría, que es crear un especie de magia y de fascinación en el espectador. Esto significa que adopta la tradición distanciándose del lugar y apartándolo de la caja italiana para acercar el teatro a las almas de la gente, creando una especie de fusión sensorial, emocional, intelectual y espiritual con la propia representación, de modo que el espectador sienta la vivacidad de la obra con respecto a sí mismo y su propia vivacidad dentro de la obra por medio de la interacción, la intimidad y el disfrute, experimentando este teatro dentro de sí mismo, es decir, no solo como una parte de él, sino como una parte de su vida social y económica, provocando un cambio dentro de la sociedad de manera indirecta a través de esta interacción.

De esto podemos deducir que la teoría del teatro árabe vivo tiene como finalidad el contacto, no la vuelta a las raíces de la tradición, y que lo usa, o prefiere usarlo, según los objetivos fundamentales de la teoría, para crear un idioma que ponga en comunicación a la obra y el público, es decir, a la vida del público y a lo que sucede en la representación, para que no sienta extrañeza con respecto al teatro. Así, con el tiempo, sentirá la necesidad de que estas representaciones continúen, de seguir viendo estas obras, y el teatro dejará de ser un elemento importado para convertirse en uno de los cimientos de su vida como espectador, y ese es el significado fundamental y exacto del teatro árabe vivo, como aclararemos con detalle a continuación.

El concepto de la teoría del teatro árabe vivo

La idea del teatro árabe vivo aparece en una investigación teatral llevada a cabo por el doctor Husayn al-Muslim, en el marco de sus estudios en Estados Unidos para la obtención del diploma de estudios superiores, que comenzó con el teatro infantil y uno de sus textos universales, la historia de Aladino. La escenografía de esta obra se presentó en una sala multiusos abierta con cuatro pasillos en las esquinas del teatro que se empleaban para la entrada y salida de los actores. La representación de estos tenía lugar en el centro de la sala, en una participación conjunta con el público. Como dice el doctor Husayn al-Muslim, describiendo esta experiencia: “Se apoyaba en elementos significativos, siendo uno de ellos el teatro participativo, en el que se implica

el público. Este tipo de teatro depende de una escenografía especial y de las ideas del director a la hora de preparar a los actores, ya que todas las reglas de este teatro son muy distintas de las del teatro tradicional de caja italiana, tanto en sus ventajas como en sus inconvenientes, y en la postura del actor y el modo de participación del público, de la que dependen estas representaciones. Además, este tipo de teatro se apoya en la teoría de la creatividad dramática y el uso de la educación y la enseñanza. Es decir, depende de la formación de los actores para estimular al público, y a los niños, a que participen, y también se esfuerza por crear una especie de contacto entre la obra y los espectadores. Esta experiencia teatral consiguió un gran éxito, hasta el punto de que se solicitó que se repitiese en otras regiones y ciudades en el marco de las festividades escolares infantiles y en colegios de educación especial, por el efecto positivo que creaba en la gente gracias a la escenografía, que reunía al actor y al espectador en una obra conjunta para materializar la representación”. El doctor Husayn no se limitó a esta experiencia para demostrar su teoría personal sobre el teatro, sino que realizó numerosos experimentos más durante catorce años hasta llegar a la esencia de su teoría, estableciendo unas reglas fundamentales. Mencionaremos a continuación las más importantes de estas experiencias.

Primera experiencia de la teoría en los Emiratos Árabes Unidos

El 2 de agosto de 1990, comenzó el ataque del ejército iraquí contra Kuwait. Las operaciones militares se alargaron durante no más de dos días y terminaron con la ocupación, por parte del ejército iraquí, de todo el territorio kuwaití, tras lo que se formó un gobierno títere bajo la denominación de República de Kuwait. El gobierno iraquí anunció que anexionaba Kuwait a Irak como provincia número 19. Inmediatamente después, se cerraron las embajadas internacionales en Kuwait, además de cambiar los nombres de calles e instituciones, entre ellos el de la capital. En este contexto, el pueblo kuwaití, se sumió en una gran sorpresa y desconcierto por lo sucedido con el país vecino y amigo, al que lo unían intereses y relaciones políticas, económicas y sociales comunes. Lo que más le afectó fue ver en los medios

de comunicación manifestaciones que apoyaban esta invasión y los actos de Saddam Hussein en otros países árabes, a pesar de la función que Kuwait había desempeñado en ellos para colaborar humanitaria, cultural y científicamente y para abrir escuelas y hospitales, y en publicaciones culturales, como *‘Ālam al-Ma‘rifa*, *‘Ālam al-Fikr*, *‘Ālam al-Masraḥ* y la revista *Al-‘Arabī*, que no tendrían cabida en el llamado mundo árabe. Además, la población de Kuwait no pasaba de 700.000 personas y, desde hacía decenas de años, había acogido a 450.000 palestinos como refugiados, para los que la educación y la sanidad eran gratuitos, igual que para los kuwaitíes. A pesar de ello, muchos palestinos apoyaron el acto de Saddam Hussein contra Kuwait.

Estos factores y condiciones tuvieron un gran efecto sobre el ánimo del profesor Ḥusayn al-Muslim, lo que lo llevó a investigar el papel cultural y de concienciación del teatro a la hora de plantear a los ciudadanos kuwaitíes y del golfo Pérsico cuestiones específicas para ellos y para el mundo árabe en general, con lo que cayó en la cuenta de que el teatro no tenía ninguna influencia sobre las masas árabes: “El teatro era un simple entretenimiento sin ninguna función de concienciación del ciudadano árabe. Como árabes, recibimos el teatro de manera errónea, no fundamos un teatro acorde con nuestros sentimientos, esperanzas y emociones. Nuestro defecto, como gente del teatro, fue presentar a la sociedad una copia tradicional de un teatro creado en otro lugar, sin crear un teatro conectado con la historia, la vida, los problemas y las cuestiones del mundo árabe”.

Esto preocupó a Ḥusayn al-Muslim durante toda la ocupación, hasta que Kuwait fue liberado y se trasladó a los Emiratos Árabes Unidos, donde se le pidió que ofreciese un taller de teatro. Entonces vio la oportunidad de estudiar y llevar a cabo algo que ya le rondaba en la mente, una serie de experiencias para crear una forma teatral acorde con la naturaleza de los ciudadanos del golfo Pérsico. Inauguró este taller con el título “Por un teatro del golfo Pérsico”, y, durante todo un mes, se dedicó a buscar un teatro que plantease asuntos nacionales y del golfo Pérsico en general, para que el ciudadano de esta región lo sintiese como una parte de sí mismo, conectada a él. Efectivamente, el taller se llevó a cabo con estos principios, y concluyó con la

primera experiencia de la teoría dentro del mundo árabe con la obra *Raṣāṣa dājil al-sūq (Una bala en el mercado)*, para la que empleó una escenografía alternativa, alejándose de las representaciones habituales y conocidas en el mundo árabe dentro de una sala tradicional de teatro. Ḥusayn al-Muslim describe así el lugar y la escenografía: “Transformé el teatro nacional Al-Šāriqa en el lugar de representación de esta obra. El público se sentaba por todas partes dentro de la sala, que se había convertido en un mercado con decorados populares, de manera que el espectador se sentía implicado en la representación hasta el punto de que, en una de las funciones, repentinamente, un hombre y su mujer se introdujeron en la acción dramática entrando en una tienda y el actor participó y habló con ellos. Este teatro, en aquel momento, tenía varios objetivos fundamentales. El primero era incitar al cambio de las ideas de la sociedad. El segundo, incitar a que la sociedad cambiase a mejor”.

A partir de este momento, el doctor Ḥusayn al-Muslim estudió e investigó concienzudamente esta experiencia, qué podía aportar y qué cualidades tenía, tanto positivas como negativas, para conseguir un objetivo concreto, que era la búsqueda de un teatro en contacto con la sociedad, tanto en forma como en contenido. Llegó a la conclusión de que sería necesario llevar a cabo más experimentos a nivel textual y a nivel del público, así como a nivel del lugar, para conseguir el objetivo de este tipo de teatro. Y no solo eso, insistió en cambiar la tendencia del teatro del golfo Pérsico a un significado restringido y limitado hacia un significado integral y amplio, dando forma finalmente a la teoría por un teatro árabe vivo, cuya influencia fuese la educación y la concienciación de los ciudadanos árabes, de una manera acorde con sus sentimientos, esperanzas y emociones y en contacto con su historia y su vida, planteando problemáticas y cuestiones generales, nacionales, del golfo Pérsico y árabes.

Primera experiencia en Kuwait

La primera experiencia en Kuwait comenzó en 1991, a su regreso de los Emiratos Árabes Unidos, con motivo del primer aniversario de la invasión. Estrenó la obra *Al-Šaýara (El árbol)*, adaptada del texto original *El árbol de*

Guernica, del dramaturgo español Fernando Arrabal. La preparó según el lugar decidido, pues el texto ya estaba, aunque consistiría en una reconstrucción de la invasión iraquí de Kuwait, buscando a través de ella el contacto entre la representación y el espectador, por lo que se trataba de una experiencia muy significativa cuyos objetivos serían alejarse del teatro como entretenimiento y la búsqueda de un teatro que influyese sobre el público y conectase con él, que la gente pudiese vivir como si formase parte de ella misma, no como un teatro procedente del extranjero, lo cual constituía una parte fundamental de su teoría. Es decir, la representación llegaba al público desde su propia casa y no al contrario. Prueba de ello es la elección de la escenografía y el espacio teatral de la representación, en un entorno puramente kuwaití, que la mayoría de los kuwaitíes frecuentaban para entretenerse, representado por la orilla del mar, puesta al servicio del argumento para crear un contacto psicológico y emocional entre el espectador y el lugar de la representación, con un paisaje natural de olas y sonidos del mar, que se incluía entre las estrategias utilizadas como lenguaje dramático de la obra.

De esto deducimos “que el estudio escenográfico de la representación y la elección de este espacio simbólico no surge de la nada, porque la teoría aboga por la creación de un espacio teatral que represente una parte de la sociedad en la que vive y con la que se relaciona en general, y la elección del mar en este caso se corresponde con la esencia de la teoría, como parte de la vida del pueblo kuwaití, con el que convive y al que está unido, de modo que no tiene una sensación de extrañamiento con el mar, porque es un lugar al que suele ir de forma natural, no siente que va al teatro para someterse a sus reglas específicas”.

Representación y escenografía

La función del argumento en esta obra gira en torno al mar como símbolo de Kuwait. El escenógrafo y el director buscan conseguir el efecto de mareas e islas sobre el escenario, para que este se sitúe en la orilla del mar, alejado del agua, a unos ocho o nueve metros en el caso de las islas. Por efecto de la marea, el agua comienza a cubrir el lugar y el escenario hasta llegar a las

primeras filas de butacas. En cuanto a la representación y la escenografía, hay dos personajes protagonistas, que son un hombre y una mujer bajo el ruido de un bombardeo aéreo y terrestre. A causa de las bombas, la mujer cae al suelo, bajo los escombros, y el hombre estalla en gritos frente a los aviones, los misiles y los cañones, afirmando que, le hagan lo que le hagan, jamás matarán su humanidad interior. En este momento, oímos los efectos de sonido del mar junto a los del bombardeo y ambos se enfrentan, hasta que la situación se calma y solo queda el sonido del mar. Cuando se ilumina la sala, el espectador descubre que el agua del mar ha cubierto completamente el lugar y ha llegado hasta sus pies. El sentido evidente es que el agua del mar representa a Kuwait y su pueblo, que es el vencedor al final.

El escenógrafo empleó muchos elementos escenográficos en esta representación, como dispositivos y efectos de luz que contribuyeron enormemente a materializar la acción dramática. En palabras del doctor Husayn al-Muslim, “en algunos momentos, el espectador sentía que el mar se transformaba en la ira del pueblo kuwaití cuando le golpeaban las olas; en otras ocasiones, se transformaba en lágrimas gracias a la luz, los efectos de sonido, la música y el mar como paisaje natural al lado de un decorado artificial. Además, las explosiones contribuían a crear un ambiente adecuado, porque se recurrió a un experto en explosivos del ejército kuwaití para lograr que fuesen realistas, hasta el punto de que algunos creyeron que había vuelto a estallar la guerra. Entre los lenguajes escenográficos tan bellos de esta obra, se encuentra el que el marido y su mujer, juntos, inflasen un globo y lo atasen con una cuerda, moviéndolo cada vez que hablaba con ella. Era una alusión a que seguía viva. Pero, después de caer bajo los escombros, se oye un efecto musical triste y el globo sale volando hacia el cielo. La luz lo sigue hasta que desaparece. Esto es una alegoría, o un símbolo, de la marcha del alma de la esposa, su muerte bajo los escombros, lo que la convertía en una escena muy emotiva para el público”. Así fue la primera experiencia teatral en Kuwait adherida a los estudios e investigaciones de la teoría del teatro árabe vivo. Partiendo de ella, podemos extraer tres puntos fundamentales:

1. El teatro debe ser una parte inseparable de la sociedad, debe plantear temas importantes que afecten a todos los individuos que la forman.
2. Todos los elementos escenográficos deben apoyarse, coordinarse y armonizarse entre sí para ofrecer un lenguaje visual, plástico y estético que exprese la acción dramática y, por consiguiente, cree un efecto sobre el público.
3. La más importante de las conclusiones a las que llega esta experiencia, es la necesidad de estudiar el lugar y las características de la obra con respecto al público para que se corresponda con las características del teatro árabe vivo.

Segunda experiencia

La segunda experiencia de la teoría del teatro árabe vivo se centró en la prueba de un texto, es decir, la manera de someter un tema tradicional a los principios de la teoría del teatro árabe vivo. Partiendo de ello, el doctor Husayn al-Muslim tomó la obra tradicional titulada *I'dām ahlām 'Abd al-Salām* (La ejecución de los sueños de 'Abd al-Salām), de Fāṭima al-'Aṭṭār, que narra la historia de un líder palestino o árabe que hace daño a la gente, amasa fortunas pero combate al sionismo y a Israel, y luego se descubre que es un sionista de origen israelí. El texto nos habla de quienes comercian con el tema palestino, así que es una cuestión árabe que se inscribe en las reglas y la esencia de la teoría, al plantear temas que afectan a todos los miembros de la sociedad árabe, ya que Palestina es un país árabe ocupado por Israel.

Así pues, comienza una deconstrucción del texto desde el punto de vista de la dirección, para adaptarlo a los principios de la teoría del teatro árabe vivo que establecen que el lugar debe tener una relación estrecha con el público y este ha de coexistir con él. En esta experiencia se eligió una sala grande dentro del teatro que se transformó en un café popular lleno de mesas para el té. Además, la escenografía incluía todos los elementos auténticos que podemos ver en un café en la vida real o natural, en los que se ofrecían té, narguile y cartas para que los espectadores se sintiesen implicados en cualquier lugar de la sala y participasen con los actores desde sus asientos y

sus mesas, convirtiéndose ellos mismos no solo en los clientes del café sino en una parte de la escenografía en general. También había una gran pantalla de televisión por medio de la cual se mostraban la acción básica del texto original que, en principio, no encajaría con las características del teatro árabe vivo. Pero los personajes y los participantes en todas estas interacciones eran los clientes del café, con lo que se creaba una sinergia entre la sala, o el café, y la acción que mostraba la televisión, que simbolizaría el escenario tradicional, aunque, en realidad, todo el argumento se desarrollaba sobre el escenario.

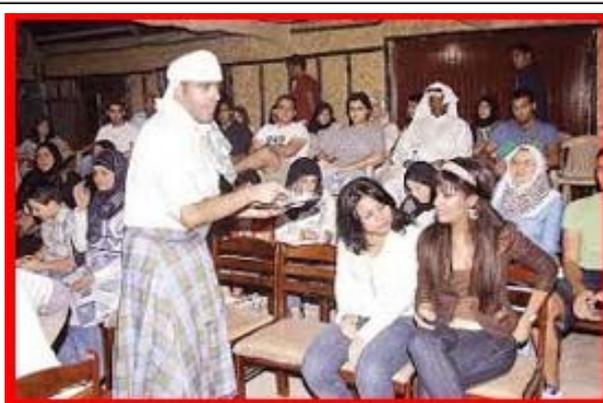
Desde otra perspectiva, este texto, en sus aspectos elementales, equivaldría a un programa de televisión, pero la acción principal sucede en el café y los clientes miran la televisión, de modo que, por medio de las diferencias entre la representación y el texto, surgía esta intensa interacción entre el público y la obra, ya que todos los clientes del café se encontraban en medio de la acción, y así se desarrollaba el argumento hasta el final. Hay que mencionar que esta obra se representó en dos ocasiones en espacios diferentes, la primera en una gran sala preparada escenográficamente para crear un ambiente adecuado a la representación y la segunda sobre un escenario tradicional, pero según los principios del teatro árabe vivo, ampliando y agrandando el escenario cubriendo hasta siete u ocho filas de butacas y colocando por encima una serie de asientos para que pudiese participar el mayor número posible de espectadores en medio de la acción en el escenario principal, de caja italiana. A esta experiencia teatral se le dio un tratamiento escenográfico y dramático enfocado al modo de presentar cualquier texto teatral tradicional sometiéndolo a los principios de la teoría del teatro árabe vivo.

En palabras del doctor Ḥusayn al-Muslim, “el sentido de esta experiencia teatral no era la obligatoriedad del uso de la escenografía de un lugar abierto o de una escenografía alternativa, porque el tema ocultaba el contenido del texto y la forma no era más que un uso de los principios que se pueden resumir en el concepto y las reglas del teatro árabe vivo, la creación de una especie de contacto afectivo y emocional entre el emisor y el receptor, para que el teatro quede vivo en la memoria del espectador, para que, al final,

sienta que el teatro es un asunto suyo y participe activamente, e incluso para que lo estimule y lo traslade indirectamente del aspecto emocional al intelectual, en el sentido de hacer reflexionar al espectador sobre lo que ha visto en el escenario y después, para hacerle vivir la situación como un estímulo indirecto que reúna y catalice el estado intelectual y psicológico del espectador a través de un tema que sienta, que experimente y que viva al mismo tiempo”.

Tercera experiencia

La tercera experiencia consistió en la obra *Hilm al-samak al-‘arabī* (El sueño del pescado árabe), escrita y dirigida por Husayn al-Muslim y estrenada por primera vez en 2001 como concursante en la décimo cuarta edición del festival internacional de teatro experimental de El



El espacio teatral como café. En un acto se sirve té al público en la obra *Hilm al-samak al-‘arabī* (El sueño del pescado árabe).

Cairo, un festival que se caracteriza por el recurso a diversas técnicas teatrales y a imágenes visuales más que a diálogos, además de gozar de un gran interés y aceptación por parte del público aficionado al teatro, la cultura y el arte. Esta experiencia se salía del ámbito local y buscaba provocar una reacción a nivel árabe e internacional frente a la reñida competencia con otras 64 obras presentadas por numerosas compañías árabes e internacionales, entre las que se incluía un gran grupo de artistas y espectadores conocedores del teatro que alabaron esta experiencia a pesar de la diversidad de idiomas y dialectos.

La segunda vez que se representó esta obra fue en Kuwait en 2007. En esta ocasión, se hizo ante un público general en un local acondicionado para la representación dentro de un jardín público. El espacio, en general, consistía en una gran carpa que la compañía había preparado al efecto y que representaba un centro fijo. Se acondicionó la escenografía del lugar y del

entorno de manera adecuada a la obra, de acuerdo con las exigencias del texto y la visión del director, en general según las reglas de la teoría del teatro árabe vivo. Sin embargo, cuando se le preguntó al doctor Husayn al-Muslim el motivo de que se reestrenase la obra ante un público general, respondió: “La obra contiene muchos temas que siguen presentes en nuestras vidas cotidianas actuales, y, en este periodo, hemos visto la oportunidad de presentarla al público, además de que esta se considera una de las obras fundamentales del método del teatro árabe vivo y la difusión de este tipo de teatro es muy importante para el ciudadano medio, teniendo en cuenta los interesantes temas que han motivado que escribiese la obra. La cuestión de la muerte de los peces sigue sobre la mesa, y sobre esto puede hablarse desde más de una perspectiva, como el miedo a la contaminación ambiental en todas sus formas y con todos sus riesgos para la vida cotidiana, el miedo al futuro, que se presenta en la obra por medio de la muerte del pueblo árabe y hasta qué punto sufre la indignidad, la sumisión y la contaminación intelectual que comienza a destruir su vida. Yo, personalmente, acometí el texto como autor (...) pensando en adaptarme a las circunstancias actuales, tanto a nivel textual como interpretativo”.

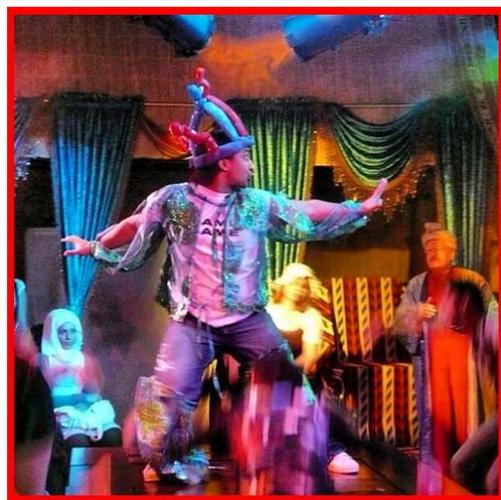
El concepto de la muerte de los peces era el eje principal de la representación. Se trata de un problema que sucede en Kuwait y al que no se ha encontrado solución hasta el momento. Pero hay otros ejes con una conexión clara con la cuestión árabe y humana, de modo que el autor ha convertido la muerte de los peces en las playas del país en una cuestión a partir de la que hablar de las preocupaciones de los árabes en general y de la muerte del pueblo árabe por la opresión interior y exterior por parte de gobiernos árabes y extranjeros.

Método interpretativo y escenográfico

En esta experiencia teatral, el director y el escenógrafo tuvieron la oportunidad de presentar una obra dentro de la caja italiana con una separación entre el público y los actores. Sin embargo, el papel de la experimentación consistió en ofrecer un placer visual para acabar con el aburrimiento que los espectadores deben sentir en un único lugar, el café. Se

trata de un local popular, muy conocido por los árabes desde antiguo y que siguen frecuentando en la actualidad para relajarse y compartir y plantear cuestiones, preocupaciones y noticias en general. Por medio de este espacio escenográfico se crea una especie de intimidad positiva entre el espectador y la obra, ya que se reservó un número de asientos a los espectadores dispuestos en círculo y distribuidos al

azar en la sala, que contenía la zona de la representación. También se reservaron asientos y mesas en medio del café para que se sentasen los actores, a los que, debido a la estrechez del lugar, les resultaba complicado moverse, de modo que sus pasos estaban limitados y, además, no había espacio para cambiar de escena o introducir un elemento añadido al decorado. A lo



El actor en la obra el sueño del pescado árabe esta encima de las mesas en el centro del espacio.

largo de la actuación y con la evolución del argumento, todos se sorprendieron con una operación compleja y estudiada por medio de la cual se llevó a cabo el cambio de una gran parte de lugar de actuación y de la escenografía, reuniendo las mesas de té a las que se sentaban los actores para formar una superficie única que se usó como escenario sobre el que desarrollar la acción. Además, el resto del espacio se aprovechó abriendo nuevas zonas que no estaban disponibles al principio para la entrada, salida y movimiento de los actores, convirtiendo totalmente el teatro en un teatro circular, porque el público se sentaba en torno al lugar de la representación.

En esta propuesta, en este bello espectáculo, el director se sirvió del legado árabe y kuwaití, empleando músicas y lenguajes con habilidad para crear un ritmo rápido y adecuado con la época. Además, no utilizó vestuario popular ni nada parecido, sino que presentó la obra con ropas normales y contemporáneas, con algunos accesorios para aproximar el significado al espectador, dado que el argumento se desarrollaba en la actualidad y que los clientes del café vivían su vida cotidiana, los mismos que eran el público

presente en la sala. Esta acción tenía como finalidad, desde el punto de vista del director y del escenógrafo, que el público participase en las escenas dramáticas indirectamente, sin darse cuenta, creando una intimidad entre la representación y el espectador, para que este sintiese que estaba en un lugar que no formaba parte de su vida cotidiana.

Cuarta experiencia

Esta experiencia llevada a cabo por el doctor Ḥusayn al-Muslim sirvió para despejar las dudas y aclarar la ambigüedad de algunos que creían erróneamente que la teoría postulaba únicamente la escenografía de lugares abiertos. Todo lo contrario, se establecen las reglas teóricas del teatro árabe vivo, también si se trata de un escenario tradicional de caja italiana, de dos maneras: la primera es transformando escenográficamente el escenario de caja italiana en un lugar abierto donde se unen los actores y el público hasta formar parte de la representación. La segunda es la posibilidad de presentar obras árabes vivas en escenarios tradicionales no abiertos, como en el caso de la obra *Abū Jarīṭa (El de los mapas)*, escrita y dirigida por Ḥusayn al-Muslim. Esta experiencia produjo un gran efecto sobre los espectadores, que sintieron que la obra formaba parte de ellos mismos y que se movía algo en su interior. Hablamos de lo esencial, de la cuestión planteada por la obra, que a su vez hablaba de algo que es importante para el ser humano. Es decir, el contacto, la interacción y la intimidad de la experiencia de la obra *Abū Jarīṭa* surgía del contacto emocional, no del contacto físico al abrir un lugar y acercar al público hasta el actor sobre el escenario. Esta obra acercaba espiritualmente al espectador, sus sensaciones, sus emociones y su razón a la representación; es decir, él estaba sentado en la butaca, pero su mente, su alma, sus sentidos y sus emociones estaban en el escenario. En palabras de Ḥusayn al-Muslim: “El contacto entre la representación y el público en esta experiencia, en esta obra, se convirtió en un contacto emocional, humano y psicológico, que es el contacto más intenso y difícil en el teatro árabe vivo. También descubrimos que este tipo de teatro no puede existir sin algún medio que cree este contacto, esta profunda interacción entre el espectador y la obra, ya sea con el uso de la forma, o del texto, o de la emoción del público”.

En cuanto al tema y el argumento de la obra, para resumir, se trata de la historia de Abū Jarīṭa, “el de los mapas”, un hombre llamado Ḥāmid de una familia árabe famosa porque trazan mapas, especialmente un mapa del mundo árabe. Con el paso de los años, la familia tiene que redibujar este mapa a causa de los grandes y repentinos cambios que sufre el mundo árabe. El joven hereda de su familia el amor por la patria árabe y por su mapa y llena la casa de mapas, en los que siempre hay algún agujero. Los hechos se suceden hasta que llega el día de su boda, cuando le explica a su esposa la razón de todos esos mapas. De repente, entra un grupo de militares que asalta su casa y la saquea completamente sin dejar nada, totalmente vacía. Su esposa cae en un agujero y se esconde, mientras que él es llevado por los soldados repitiendo: “El agujero del mundo árabe se ha agrandado”.

El agujero que hay en el mapa es un símbolo de la Palestina árabe ocupada, a la que devora Israel desde zonas sirias y egipcias, y crece y se agranda hasta ocupar todos los países árabes. Así se desarrolla el argumento de la obra, hasta que es torturado, interrogado y presionado y le lavan el cerebro de distintas maneras con el fin de que olvide el mapa del mundo árabe, tras lo que sale como un hombre distinto, que ha perdido la salud y está extremadamente delgado y, para hacerlo morir de frío, los soldados van a su casa y lo arrojan allí, donde encuentra a su esposa, su amada, que no lo reconoce a pesar de él trata de recordarle lo que ha pasado, hasta que ella lo abandona y se marcha y él fallece. A pesar de que es una comedia negra que provoca grandes carcajadas en el público, al final hay lágrimas, cuando todos se identifican con Ḥāmid, quien representa al árabe al que no solo han despojado de sus señas de identidad y de su humanidad, sino de todo, hasta convertirlo solo en una huella, hasta el punto de que su ser más querido y más cercano a él ni siquiera lo reconoce.

Representación y escenografía

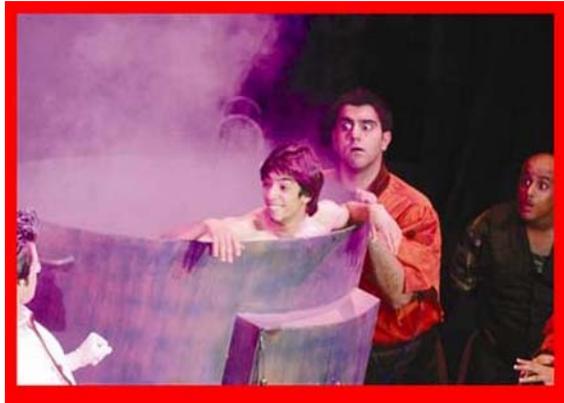
La primera escena de la obra comienza con la boda, con un decorado simbólico que representa el salón de la casa del joven Ḥāmid, con el fondo cubierto de negro, y se insertan en medio del escenario varias butacas de madera y aparecen mapas distribuidos por todo el interior de la vivienda. Los

recién casados hablan de su felicidad el día de su boda, vestidos de novios, mientras se empiezan a oír explosiones y helicópteros. Entonces irrumpe un grupo de militares que saquea todo lo que encuentra dentro de la casa y no les basta con ello, pues acaban desnudando a Ḥāmid, dejándolo solo con la ropa interior que apenas cubre su desnudez. Esto es un símbolo que realza el robo material, intelectual y humano que llevan a cabo los países ocupantes contra los árabes.



“Lavando el cerebro” de Ḥāmid, en la obra Abū Jarīṭa (El de los mapas).

La primera escena concluye cuando se llevan preso a Ḥāmid y empieza la segunda con un cambio claro en las características del lugar y la escenografía, que representa una especie de laboratorio que ha creado el país ocupante para torturar y lavar el cerebro a todo el que se enfrente a sus ideas y directrices políticas. Ḥāmid no tiene más remedio que sufrir estas torturas, siendo introducido en una gran olla en medio del escenario con capacidad para muchas personas, y le hacen tragar pócimas y productos químicos, lavando completamente su cerebro para que olvide todas las fronteras de los mapas del mundo árabe que había heredado de sus antepasados, y hasta su origen árabe. Luego examinan su mente con aparatos de rayos para asegurarse que ha olvidado todos estos asuntos. Aquí, sorpresivamente, el escenógrafo se sirve de una abertura inferior del escenario para cambiar de actor. Es decir, consigue convencer al espectador de la transformación total del personaje de Ḥāmid, sacando de



Ḥāmid Ḥāmid es otra persona después del lavado de cerebro, en la obra Abū Jarīṭa (El de los mapas).

la gran olla a otro actor débil y delgado que no recuerda más que su nombre,

a su esposa y el día de su boda y está completamente desposeído de su voluntad y sus peculiaridades como ser humano, convirtiéndose en otra persona sin energía ni voluntad, al que han dado forma los demás estados, adaptándolo según su voluntad y no como debería vivir su vida normal. Cuando quieren deshacerse de él, lo devuelven a su casa desierta y saqueada, donde ve a su hermosa, quien no lo reconoce, y muere desesperado. Así termina la obra.

Experimentación de la teoría en el teatro infantil

Las experiencias de la teoría del teatro árabe vivo no se limitan al teatro de adultos o académico, sino que también ha habido experiencias teatrales infantiles adaptadas a esta teoría en Kuwait, aunque al principio han recibido una reacción negativa por parte del organismo supervisor de textos y representaciones dependiente del Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, de modo que no se ha permitido que se estrenen, porque ignoraban cómo debían participar los niños y el público en la obra, al ser de un género nuevo de teatro que anteriormente no se conocía en Kuwait.

Posteriormente, se dio una nueva oportunidad con ocasión de una celebración organizada por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura sobre cultura infantil, cuando el doctor Ḥusayn burló la censura y presentó esta experiencia con una forma y un tema diferentes, en forma de teatro de marionetas. La obra comienza con una marioneta que gradualmente va transformándose en el cuerpo de un actor real y vivo que interpreta su papel. En palabras del doctor Ḥusayn, que describe la interpretación y la escenografía de esta obra: “Los actores de esta función eran alumnos de primero de interpretación en el Instituto Superior de Arte Dramático. Fue una experiencia encantadora. La escenografía del espacio teatral consistía en un lugar abierto parecido al teatro romano con un pequeño número de gradas para que se sentase el público. El actor se preparó para entrar en el personaje y cambiar de ropa y de decorado y escenografía, cosa que se llevaba a cabo delante del público infantil, acompañada de música de piano y una serie de canciones y bailes populares realizados por actores, de manera

estudiada dramáticamente en mitad del escenario. La experiencia logró implicar al público en la acción y hacer que cantase y bailase y que participase en la interpretación indirectamente. Había una introducción destinada a que el público llegase a esta situación derribando la separación psicológica o el miedo a los personajes antes de que entrara en la sala, que consistió en hacer que una persona dibujase los personajes de la obra en los rostros de los niños. Así, el público se convirtió en actor y en escenografía en general. Esta experiencia integraba a la vez el espectáculo y el placer del teatro, y recibió un gran interés por parte de los presentes y por el Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, que pidió que se prolongasen las funciones unos días más para hacer tres en lugar de una”.

Esta experiencia teatral supuso un paso más en el teatro kuwaití gracias a la participación del público y a un gran cambio en el aspecto y los conceptos escenográficos de la obra, puesto que el espacio teatral, el decorado, el vestuario, la iluminación, el público y las marionetas formaban parte de la escenografía. Es decir, es un avance del concepto y la funcionalidad de la escenografía en una obra de arte con respecto al pasado, cuando el paisaje determinaba la naturaleza y el lugar de la actuación, para convertirse en una ramificación y una serie de elementos que se intensifican para crear un equilibrio dramático y formal dentro de la escena. Por tanto, la escenografía, en sí misma, es un lenguaje teatral y expresivo relacionado con múltiples elementos de la obra sobre el escenario.

Influencia de esta teoría en algunos artistas kuwaitíes

Según el doctor Aḥmad Ṣaqr, “el teatro es la herramienta que crea el ser humano cuando la interpreta y hace de la existencia de la humanidad un proceso de creación continua. Por ello, los investigadores consideran que el teatro es algo más que teatro: es una de las artes más antiguas, más extendidas y mejor reconocidas en todas las civilizaciones humanas (...), además de una de las artes más estrechamente relacionadas con la vida por ser una experiencia colectiva y sensorial. (...) Por este motivo, el teatro se considera una interacción o un fenómeno social, (...) porque alcanza niveles

universales que sobrepasan cualquier tipo de literatura escrita, desde la novela a la poesía, pasando por el ensayo. Y ello es debido a que el efecto estético sobre el escenario puede convertirse en un factor social en la calle, en la casa o en el propio teatro. (...) El teatro, con toda la fuerza sugestiva y la influencia que tiene, provoca alboroto, aplausos, silbidos, gritos y comentarios, que son actos dirigidos hacia la realidad de la vida. La representación y la interpretación social extraídas de la realidad provocan rechazo, aceptación o participación, algo que no puede hacer ningún arte más que el teatro”.

El teatro, en general, nos llega como respuesta a una influencia que domina la sociedad a lo largo de los tiempos y a través de todas las civilizaciones y tradiciones populares, que consiste en un sistema social que determina al ser humano para que incremente su producción cultural por medio de sus recursos económicos, su organización política y las costumbres y tradiciones, de acuerdo con las ciencias y las artes. Si conocemos el efecto cultural, descubrimos que es la medida de las investigaciones científicas y artísticas más importantes que ejemplifican las innovaciones tecnológicas y de las ciencias sociales junto a las artes formales y al teatro, que contribuyen directamente al progreso social y cultural de las sociedades. Por ello, es natural que el ser humano se sienta influido, así como el artista, de una manera o de otra, en busca de lo nuevo en todas estas ciencias y artes, para conservarlo y hacerlo progresar al servicio de la humanidad en general, para llegar a un sentido integral del progreso cultural. Esto es lo que sucede con la teoría del teatro árabe vivo, que recibe las influencias de un grupo de artistas kuwaitíes que llevan a cabo experiencias personales en un intento de conseguir el progreso cultural del teatro kuwaití. Por ello, nos gustaría tratar de estas experiencias e iniciativas a continuación.

1. La obra *Sāfānā taḥṭariq (Arde Sabana)*:

La obra *Sāfānā taḥṭariq (Arde Sabana)* es una obra comercial académica estrenada dentro del teatro infantil de la compañía Back Stage Group. Está escrita y dirigida por el innovador artista kuwaití Muḥammad al-Ḥimlī, quien sigue en su labor de dirección los principios de la teoría del teatro árabe vivo

con respecto al uso del lugar y la escenografía alternativa, uniendo al público con los elementos de la representación en un único lugar, por lo que dice: “La obra *Sāfānā (Arde Sabana)* sigue el método del teatro vivo con sus efectos sonoros según la escuela del doctor Husayn al-Muslim, haciendo que el público se sienta involucrado con la representación en medio de todos los elementos teatrales. Lo importante es que cada artista desarrolle sus propias herramientas artísticas y su método representativo con cualquier obra que pretenda mostrar al público, según las exigencias de cada una”.



El espacio y la escenografía de la obra *Sāfānā taḥṭariq (Arde Sabana)*.

Esta experiencia dio como resultado una obra vanguardista del teatro musical, con magníficos contenidos, a la que los periódicos kuwaitíes describieron como una experiencia nacional de nivel universal. Es el primer espectáculo musical en directo en Kuwait, en el golfo Pérsico y en el mundo árabe. Los actores interpretan por sí mismos sus papeles y diálogos completos, con canciones y acompañados de una orquesta, a lo que se ha de añadir la energía de la producción teatral con respecto al vestuario, el maquillaje, el atrezzo y la escenografía en general, por lo que se sale de lo habitual y predominante en el teatro kuwaití.

Interpretación y escenografía

La idea del texto consiste en la noción tradicional de la lucha entre el bien y el mal. El argumento de la historia se desarrolla en el reino de Sabana, una selva en la que



El vestuario, máscaras y la tecnología moderna utilizada en efecto de la lluvia en la obra *Sāfānā taḥṭariq (Arde Sabana)*.

viven monos, cuyo rey ha muerto sin otro heredero que su hija, cuya

existencia ignoran todos excepto la nodriza que la ha mantenido oculta. Pero la sustituye por su hijo varón con la aquiescencia de la reina, temerosa del hermano menor del rey, quien quiere hacerse con el poder. Aquí empieza la acción y las persecuciones hasta que finaliza el conflicto con la victoria de la reina, ayudada por el pueblo, contra el hermano del rey y tío de la niña. Con este punto de partida, el argumento se presenta con una excelente escenografía, comenzando por la elección del espacio escénico, para el que el director y el escenógrafo utilizaron una sala especial para servicios comunitarios, que consiste en una sala abierta en la que los vecinos de la región celebran bodas y fiestas privadas. El director o el escenógrafo la aprovecharon para estrenar la obra debido al limitado número de teatros de Kuwait, que no son más de tres o cuatro dependientes del estado.

El acondicionamiento del lugar se realizó de manera no tradicional, ya que se reservó un espacio para la orquesta frente al público, sentado de una forma que no era la acostumbrada. Las butacas se dispusieron en forma de U, con cuatro entradas en las esquinas

que se usaron para la entrada y salida de los actores. Además, se dejaron espacios vacíos en mitad de la sala que se emplearon como zona de interpretación y actuación, en la que participaron varias estrellas jóvenes con dotes teatrales, escogidas cuidadosamente por



El espacio, el público y los actores en la obra Sāfānā taḥtariq (Arde Sabana).

el director. La mayoría de ellos domina la canción y los movimientos de manera individual y en grupos para crear coreografías y espectáculos musicales, sin olvidar su capacidad para encarnar a los personajes, que, en esta obra, exigían un gran esfuerzo en la modulación de la voz, la transmisión de emociones y la expresión corporal, especialmente por parte del maquillador, que creó un maquillaje muy original y preciso que hacía destacar las características de los personajes y su edad, ya que todos los actores llevaban máscaras de mono que ocultaban sus facciones, lo que complicaba

el contacto entre ellos y los espectadores y les exigía un esfuerzo mayor, moviéndose y gesticulándose para aportar el mayor valor artístico y transmitir las dimensiones dramáticas de los personajes.

En cuanto al aspecto escenográfico, decorado, vestuario, iluminación y sonido armonizaban con la acción. Se colocó en una de las esquinas del escenario, simulando una cueva que simbolizaba el lugar en que vivía el tío, el hermano menor del rey, en donde tramaba sus conspiraciones para conseguir el trono. En la otra esquina, se colocó una pieza que representaba la hierba y altos árboles del bosque, sobre la que se proyectaba una luz que expresaba los estados psicológicos de las escenas por medio de dispositivos preparados por el escenógrafo y sujetos al techo de la sala, con aparatos de efectos auxiliares como máquinas de humo y lluvia utilizadas en distintas escenas y situaciones. El vestuario atraía la atención, pues era de diseño contemporáneo y mostraba de una forma muy reconocible y bella la posición social de los personajes, además de emplear los tejidos con la intención de transmitir el mensaje al espectador.

En definitiva, podemos decir que la obra *Sāfānā taḥtariq (Arde Sabana)* es una experiencia surgida del progreso del teatro, el primer musical en directo en Kuwait, el golfo Pérsico y el mundo árabe, y que ha recibido una gran influencia de la metodología del teatro árabe vivo a la hora de elegir la escenografía del lugar, por medio de la cual se involucra y se mezcla al público con la representación para crear un intimidad completa que ofrece al niño una obra de gran valor artístico, con mensajes positivos con los que puede aprender la cooperación, la paciencia, la valentía, el amor por la ciencia y el rechazo de la injusticia y la codicia.

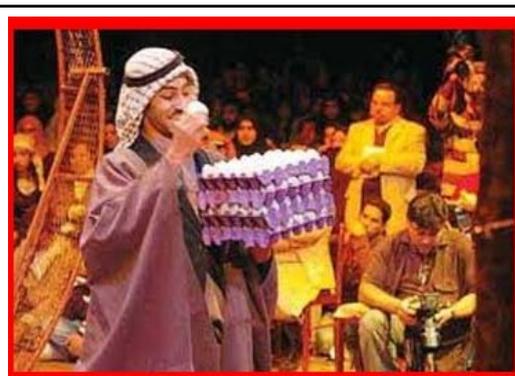
2. La obra *‘Antar yā ḥāmī-hā (Oh, Antara, su protector)*

La obra *‘Antar yā ḥāmī-hā (Oh, Antara, su protector)* se inscribe en el teatro político. Fue estrenada por la compañía Al-Ŷīl al-Wā‘ī, en el contexto de la quinta edición del festival Muḥammad ‘Abd al-Mūḥsin al-Jarrāfī de teatro. Su autor es Ḥusayn al-Muslim, quien compartió la dirección con ‘Iṣām al-Kāzifī y

Muhammad al-Muslim, y fue protagonizada por un grupo de jóvenes de la compañía. El tema de la obra puede resumirse en el planteamiento de temas kuwaitíes y árabes, desde la subida de los precios y la carestía de la vida hasta la cuestión de los derechos políticos de la mujer y su realidad social en el mundo árabe, además de sucesos árabes y las conspiraciones que sufre por parte de las potencias colonizadoras, que toman el papel del espectador después de que los pueblos se armen para combatir entre sí. Todo esto se presenta a través de la leyenda popular de un personaje de la tradición árabe, Antara ibn Šaddād, el jinete abasí que odiaba a su padre, quien no lo reconoció como hijo porque su madre era una esclava de la tribu.

Representación y escenografía

La acción de la obra comienza en un pequeño mercado popular. Debido a la inactividad económica y para matar el aburrimiento, algunos comerciantes y clientes deciden jugar al teatro y cada uno de ellos interpreta a un personaje, para los que un joven culto escribe una historia. Uno de ellos encarna al personaje de Antara, otro a la madre, otro al padre y otro a la



El Actor vende huevos al público, aprovechando la intimidad de este tipo de teatro.

amada, así como a los demás. La visión del director y del escenógrafo adopta el método del teatro dentro del teatro para materializar la obra a través de la creación de una escenografía de un espacio abierto o alternativo, por la que aboga la teoría del teatro árabe vivo para implicar al público involucrándolo en la representación y hacer de él un elemento activo de la acción. El decorado consiste en las tiendas, como la del mercader de telas, un pequeño café, un puesto de gallinas, etc., que conforman el espacio teatral. Entre las partes que atraen la atención de esta escenografía y del decorado, está la aparición o el nacimiento de Antara de dentro de la tierra por una abertura del escenario, que el director emplea más de una vez para hacer aparecer personajes de baja extracción social, como por ejemplo el de la esclava Zabība, con quien se casa el padre de Antara, con lo que se quiere explicar al

espectador la injusticia que sufre la mujer árabe por la pérdida de sus derechos políticos y sociales, con la que algunos quieren imponerle un retroceso a la época de las esclavas y concubinas, en la que no tenían ni voz ni voto dentro de la sociedad.

Tampoco podemos olvidar los elevados muros que rodean el lugar de la representación y al público en círculo alrededor del escenario, con lo que el escenógrafo quiere decir que la muralla esconde tras ella la crueldad de las fronteras geográficas que separan a los pueblos árabes, además del bloqueo que sufren árabes y palestinos en Gaza. Esto viene indicado por el inteligente uso de cuatro torres en las esquinas del teatro a modo de minaretes desde donde los personajes que representan a los estados árabes y occidentales pronuncian discursos políticos. Es de destacar especialmente la existencia de

una gran sombrilla en mitad del escenario, que está cerrada y que al principio parece una sombrilla normal como la que vemos en los cafés entre las mesas para proteger de los rayos del sol o de la lluvia, pero que el escenógrafo de esta obra



El vendedor de la tela y su novia entre el público encima del escenario, en la obra 'Antar yā ḥāmī-hā (Oh, Antara, su protector).

emplea de manera simbólica al abrirla para representar una pequeña tienda de una tribu del desierto, que simboliza el concepto del estado. Con el desarrollo de la acción, se abre completamente y rivaliza con las torres hasta cubrir completamente el espacio escénico, incluido el público, expresando claramente que todo el lugar no es sino el mundo árabe.

En cuanto a la iluminación, se adapta a la acción, explicando el estado psicológico de las escenas y de los personajes, que los actores interpretan magistralmente, haciendo destacar la energía y la habilidad del director para conseguir que demuestren su talento, especialmente por su dominio de los dialectos kuwaití e iraquí y la lengua árabe clásica, como alusión a la sociedad árabe. El vestuario es realista y hace énfasis en el uso de distintos atuendos nacionales, árabes e históricos, según el personaje. Los efectos

sonoros y la música se dividen en dos tipos, unos grabados y reproducidos por medio de altavoces y otros en directo interpretados por una orquesta a la que se reserva una parte del escenario. En resumen, este es el contenido de la obra *‘Antar yā ḥāmī-hā (Oh, Antara, su protector)*, un ejemplo con el que hemos explicado la influencia de la teoría del teatro árabe vivo sobre ciertos artistas. Esta obra ha conseguido numerosos premios, entre ellos al mejor texto teatral, al mejor actor protagonista, al mejor actor secundario, a la mejor actriz protagonista, a la mejor actriz revelación y al mejor vestuario.

Diferencias entre el teatro árabe vivo y otras teorías internacionales

El teatro, en general, desde sus comienzos entre los griegos hasta ahora, está conectado entre sí, porque la naturaleza de la civilización y del legado cultural de cualquier sociedad, naturalmente, se hereda, se acumula y se acompasa con las demás civilizaciones y culturas, de modo que cada vez hay más abundancia, más riqueza y más desarrollo. El teatro en sí no puede provenir de una persona y desarrollarse artística y culturalmente sin que tenga una experiencia y un conocimiento de las situaciones anteriores y, si así no evoluciona, repite lo que han hecho otros. Por ejemplo, no podemos disociar a Shakespeare de Racine o de Sófocles, porque el especialista, el investigador y el estudioso de cualquier personalidad del teatro con una teoría y unas ideas acerca del teatro deben profundizar para encontrar todas las diferencias, ya que el autor o el hombre de teatro no puede llegar y decir, que, como su predecesor hizo tal cosa él hará tal otra, dado que el proceso se presenta espontánea, emocional y reflexivamente como resultado de una acumulación de muchas sensaciones en la sociedad. Si tomamos como ejemplo a Peter Brook, un director reconocido mundialmente, veremos que él es el tercero, tras Antonin Artaud y Grotowski, aunque en realidad todos se relacionen con Artaud, pero cada uno de ellos tiene su propio método. Por tanto, no podemos afirmar que uno de ellos no tiene una concepción del teatro del renacimiento, por ejemplo, o que no ha tenido experiencias de este tipo en su carrera teatral, sino que desea crear y producir algo nuevo con un

propósito personal. Este propósito tiene que ser positivo, al menos para el movimiento teatral, y, a partir de él, para la sociedad.

Cuando estos tres directores y escenógrafos empezaron a utilizar el lugar abierto o los lugares en los que desenvuelve su vida la gente, no hacían nada nuevo, porque el uso de este lugar, o de este espacio, era común desde los inicios del teatro antes de Cristo, cuando las representaciones teatrales se llevaban a cabo en plazas, calles, etc. Pero aquí la cuestión es cómo se empleaban estos lugares, estos espacios, para ponerlos al servicio de una teoría, de una idea o de una obra. Al analizar estas tres personalidades, Artaud, Grotowski y Brook, vemos que están relacionados en una sola secuencia, pero hay diferencias entre ellos, ya sea en la filosofía del lugar y el espacio o en el grado de aprovechamiento de ceremonias y rituales. Así, volvemos a nuestro primer discurso: no podemos aislar al artista del teatro, ya sea autor, director o escenógrafo, del mundo del teatro, pues el hombre de teatro se distingue por una idea, un método, una escuela y una teoría propios.

Al comparar la teoría de Artaud con la teoría del teatro árabe vivo acerca de la filosofía del lugar y el espacio teatral, observamos que Artaud empleaba el espacio, el vacío teatral abierto para complementar el ritual del teatro, el ritual emocional, para llegar al objetivo de su teoría, la catarsis y la liberación del espectador de la melancolía, las presiones y las limitaciones de su vida, como si le dijese al espectador que vive dentro de un disfraz y debe quitárselo para liberarse, en el sentido de que libera al público para que se sienta libre como espectador y se exprese sin restricciones.

El teatro árabe vivo entiende el espacio vacío como un medio, no como una imposición para presentar la obra en un teatro de este tipo, aunque prefiere el uso de este espacio para complementar la intimidad creada entre la representación y el público, por medio de algo que le resulte familiar, como por ejemplo un café, un mercado, el mar, etc. El ritual, en esta teoría, no es más que una de las herramientas del folclore o de la tradición popular para acercar la obra a la gente, incluso para involucrarla y que se sienta próxima y la viva cómodamente. Esto implica que el espectador vive la obra como si

formase parte de él, cuando ve una obra histórica cuya acción se remonta a hace mil años, por ejemplo, siente que esa historia es similar a aquella en la que vive o se encuentra a sí mismo viviendo una parte de la historia y comienza a cambiar lo que no puede cambiarse en esa época. Por tanto, el espectador se funde dentro de la obra que le estimula a realizar un cambio social, político, económico y cultural positivo para la sociedad. Por ello, la manera en que está escrito el texto es muy importante en el teatro árabe vivo, porque se ocupa del contenido del texto, es decir, el autor escribe un texto especialmente para el teatro árabe vivo, estudiando a través de él las posibilidades de la representación con respecto al lugar y el estado psicológico del espectador para estimular sus emociones y sensaciones y crear una coexistencia, para que exista un contacto espiritual, psicológico, emocional y personal en algunos momentos de la representación, con la ayuda de todos los medios disponibles para analizar ese contenido, de manera que el texto es la primera versión de la obra teatral sobre papel y la dirección y la escenografía constituyen la primera versión sobre el escenario, que se sirve de múltiples medios para llegar hasta la esencia de ese texto y fijar la escena dramática por medio de la búsqueda de una armonía plástica y estética, con consideraciones temporales y geográficas, y creando un equilibrio psicológico en todos los espectadores del teatro.

Conclusiones sobre la teoría del teatro vivo

1. El doctor Ḥusayn al-Muslim, al observar que el teatro no había llegado correctamente a la sociedad árabe ni había arraigado en el alma árabe para convertirse en un componente de su existencia, buscó los medios para hacer del teatro una herramienta de expresión, concienciación y cambio para la sociedad, por medio del espectáculo y el entretenimiento que crea el teatro al transmitir las ideas y deseos del espectador.
2. La teoría del teatro árabe vivo no pretende crear un teatro árabe puro, sino que busca los mejores medios de poner en contacto la representación con el espectador frente a los demás medios, como el cine o la televisión, para atraer a la mayor cantidad de público.

3. La teoría del teatro árabe vivo tiene como finalidad la creación de una forma de representación acorde en forma y contenido con la naturaleza del espectador árabe. Incluso pretende crear un teatro atractivo y que produzca un efecto sobre el espectador en su vida social, económica, política y cultural, estableciendo un contacto con el espectador árabe que impulse la continuidad y la calidad de estas representaciones. Además, quiere formar un teatro vivo que estimule al espectador a realizar acciones sociales positivas con las que lograr cambios beneficiosos para la sociedad.

4. La teoría del teatro árabe vivo busca una escenografía acorde con la naturaleza árabe, en el sentido de que tiene que elegir lugares que permitan al espectador sentir intimidad, familiaridad y cercanía con su vida, como cafés, mercados, el mar, etc., lugares con los que se sienta identificado. Por ello, en muchas ocasiones, este teatro se sirve de la efectividad del legado popular árabe para producir un placer en él, como las sombras chinescas, los cuentacuentos y narradores o las marionetas, además de ritmos musicales populares árabes en general, o del golfo Pérsico en particular, para dirigir la creación de un texto dramático y el establecimiento de una relación entre el espectador y la obra.

5. El espectador no siente, durante las representaciones del teatro árabe vivo, la separación temporal o geográfica entre él y la obra, no se siente extraño con respecto a la obra, porque la vive dentro de la sociedad, aunque narre un suceso histórico sucedido hace siglos. Se ve a sí mismo dentro de esta historia, igual que ve esta historia dentro de su vida cotidiana, lo que fortalece el contacto y la interacción y multiplica el efecto que le produce. Su función, su vitalidad y su interacción no terminan con el fin de la obra, sino que sigue estando activo y reflexiona sobre los temas que la obra ha planteado. Es más, el estímulo directo o indirecto del teatro árabe vivo provoca una participación en el cambio o la materialización de una acción social tras asistir a la obra.

El enfoque tradicional del teatro kuwaití, entendido como improvisación para crear una obra teatral estudiada a otros niveles y que introduce ideas, contenido, conocimiento y preocupación por los elementos del espectáculo y

la interacción entre el público y lo que sucede sobre el escenario, se considera un alejamiento de lo que es habitual, comprendiendo el texto como un discurso que crea una idea nueva que obliga a su estudio analítico, crítico y radial para hacer un esfuerzo individual que debe llevarse al límite, puesto que el público es un elemento de la obra, en la que participa, así como un componente escenográfico. Esto constituye la vanguardia más avanzada del teatro kuwaití hasta el momento, exceptuando la introducción de herramientas y dispositivos tecnológicos como el cine, los proyectos o los aparatos de iluminación modernos, junto con un cambio técnico en las características de la escenografía y el uso de la magia del teatro para cambiar escenas de acuerdo con el estado psicológico y mental, de forma que se perciba creíble y realista y que produzca un efecto en las condiciones internas de la mente del protagonista de la obra. Todas estas cuestiones benefician al progreso, el estudio y la realización de la escenografía en el teatro kuwaití.

ANEXO 2

EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA TEATRAL

Diseño y representación gráfica en la escenografía teatral en Kuwait. La comunicación gráfica del decorado, vestuario e iluminación.

Sin duda alguna, el decorado tiene una gran importancia para explicar la el contexto general de una representación, ya sea con respecto al momento, al lugar o al tono de la acción. El decorado es considerado como uno de los elementos expresivos fundamentales en la forma dramática visible del texto. Una sola imagen vale más que mil palabras en todos los lenguajes visuales, tal como el teatro, que representa la relación dialéctica entre el actor y su entorno a través de imágenes del argumento dramático sobre el escenario. Hay quien recurre a un decorado fijo desde el principio hasta el final de la representación, lo que provoca el tedio entre los espectadores y el declive del ritmo de la acción. También hay quien utiliza numerosos cambios de escenarios, lo que igualmente afecta negativamente al ritmo de la representación y cansa al espectador por la cantidad de cortes temporales que exige el cambio del decorado a oscuras y que, por consiguiente, causa un alejamiento mental, emocional y psicológico con el espectador.

El diseñador del decorado debe buscar las soluciones adecuadas para el cambio del escenario con la mayor rapidez posible o diseñar un decorado móvil que se transforme de una parte a otra permitiendo su cambio ante los ojos del espectador de una manera artística y sorprendente que contribuya a provocar el asombro y a crear el equilibrio plástico de la obra. Con esto queremos decir que se trata de una operación que combina técnica con estética para dar a la escenografía y al decorado sean la mayor dimensión

posible para completar el drama y producir un efecto en el público. Esto significa que el decorado de la obra teatral es el arte de los espacios, que refleja un lugar, un color y una imagen, que da riqueza estética a la representación y refleja el significado y la idea de la misma, para permitir que el espectador comprenda el texto literario a través de la primera visión del decorado, desde que empieza la obra y el escenario se ilumina o sube el telón.

El mundo moderno ha heredado un legado enorme de distintas posibilidades y de la mano de la ciencia moderna y la era tecnológica, es capaz de ofrecer al teatro todo tipo de recursos y dispositivos impresionantes que hacen realidad todo lo que ideamos para poner al servicio del teatro y de la obra. La reacción del arte del decorado a las escuelas artísticas, además de los valores y significados que conlleva, nos hacen comprender la realidad y desarrollar la imaginación para producir una representación dotada de una temática y una plástica al mismo tiempo, por lo que no podemos separar el arte del decorado teatral de las artes de la imagen, la escultura, la arquitectura, el diseño o la música, artes que ayudan al diseñador del decorado a diseñar y realizar escenarios teatrales con sus herramientas personales, su equipo artístico y los componentes de las unidades fundamentales del decorado en la que se apoyan los escenarios en la sala. Así, el arte dramático se convierte un arte expresivo basado en fundamentos y reglas plásticos para la configuración del espacio teatral de manera acorde con el texto y el argumento, sirviéndose de dichas técnicas, herramientas y tecnologías modernas para llegar a un equilibrio formal y estético al servicio de la representación. Y, para lograr esto, el escenógrafo o el diseñador de decorados cuentan con numerosas destrezas, como la ingeniería o las artes plásticas, para lograr, finalmente, un diseño teatral completo construido sobre una base científica y práctica que exprese contenidos plásticos y dramáticos.

En Kuwait, sin embargo, no existe esa figura de escenógrafo integral, sino un conjunto de especialistas que trabajan individualmente. El proceso escenográfico en Kuwait se compone de una serie de diseñadores, cada uno con su especialidad, como puede ser el diseñador de decorados, el de vestuario o el de iluminación, y un director es quien coordina a todos. Pero

hoy el concepto de la escenografía es otra cosa muy distinta en el mundo. La dirección se ha convertido en una parte de la escenografía general y es el escenógrafo quien guía el proceso formal de la escena dramática, tanto con los decorados, como con la iluminación, el vestuario o el movimiento de actores y grupos de actores en el espacio teatral, buscando un equilibrio real entre estos elementos y los volúmenes y colores para obtener el mayor valor artístico y plástico dentro del marco del teatro. En palabras del doctor 'Alī al-Kahīdī: “Si analizamos correctamente la historia del teatro universal en general y la del teatro kuwaití en particular, observamos que el diseñador del decorado en Kuwait es el más adecuado para ser definido como escenógrafo, ya que estudia distintas materias científicas relacionadas con la estética y la plástica del espacio, como el diseño de vestuario y de iluminación, y la importancia del color para el diseño general y formal, la distribución de los volúmenes e incluso escultura. Todos estos estudios lo preparan para recibir esta denominación y para ser un escenógrafo de éxito” (entrevista Alī al-Kahīdī 15, mayo 2104).

1. Proceso de diseño y representación del decorado

En el proceso de diseño del decorado teatral en Kuwait hay que tener en cuenta que el diseñador kuwaití es normalmente quien se encarga de diseñarlo y realizarlo todo desde el principio hasta el final, ya que no dispone de un taller especializado para fabricar decorados teatrales como sucede en los teatros europeos modernos, donde acude el diseñador de la escenografía, con sus dibujos y planos, para elegir el método de llevarlos a cabo, mientras que el taller se encarga de construir todas las piezas del decorado y el atrezo.

En palabras del profesor 'AnbarWalīd, “Al dar comienzo al proceso de diseño, es imprescindible la lectura del texto en primer lugar, y el diseñador no debe dar por buenas las descripciones de las escenas escritas por el autor, sino que tiene que crear un lugar para la acción a partir de su imaginación, sus ideas y sus experiencias propias acumuladas para llegar, finalmente, al más alto grado de equilibrio plástico con el texto de la obra. Por

eso, la escenografía es el soporte de cualquier obra que se presenta en un teatro, en el cine o en la televisión” (Ver entrevista AnbarWalid, 17-5-2014).

En cuanto al método seguido en el diseño de la escenografía del teatro comercial en Kuwait, observamos que normalmente ofrece una escenografía realista que representa una calle, un mercado, una casa, un edificio o un salón, basándose en los temas sociales que plantea el teatro kuwaití. Hay que notar que el proceso de diseño y realización en el teatro comercial sigue pasos muy básicos. Es decir, el diseñador sólo presenta proyecciones y el uso de maquetas se realiza en muy contadas ocasiones. Habitualmente, el diseñador del decorado o el escenógrafo presenta unos bocetos sencillos para explicar al director y al productor cómo debe ser el decorado. Naturalmente, el diseñador, en este caso, tiene que tener en cuenta el presupuesto de la obra y los gastos económicos para que no afecten a los beneficios, lo que obliga al diseñador a cambiar algunas características de sus diseños y a reducir elementos y partes del decorado que pueden perjudicar la obra. Esto no es de extrañar, ya que los productores no tienen relación con el arte teatral ni se preocupan por crear un equilibrio escenográfico en todas sus dimensiones, pues solo les interesan las ganancias económicas.

El proceso de diseño de la escenografía en el teatro académico es completamente distinto del teatro comercial. Este tipo de obras suele tener un apoyo del estado y no se espera de ellas un beneficio económico, sino estrenar obras con un valor artístico que por sí mismo contribuya a desarrollar y animar el movimiento teatral en Kuwait. Se trata de obras diversas de todas las escuelas artísticas, en las que podemos ver cómo el escenógrafo presenta una serie completa de diseños dibujados y coloreados, con planos de proyecciones horizontales y verticales, e incluso, en la mayoría de los casos, una maqueta para explicar al director la esencia del decorado y las entradas y salidas de los actores, cuáles son los trucos que quiere emplear sobre el escenario y si hace falta un movimiento mecánico al servicio de los actores, etc. El escenógrafo académico en Kuwait colabora con el director de manera profesional y estudiada, ya que se trata de representaciones destinadas a un público especializado plenamente

consciente de la función de los elementos escenográficos sobre el escenario, con lo que el director y el escenógrafo deben evaluar y valorar la obra al completo, con todos los elementos y equipos artísticos, junto a artistas, críticos y miembros de la institución educativa, además de un jurado si la obra se presenta a concurso en un festival.

2. Métodos gráficos utilizados para el diseño teatral:

El decorado es un elemento de la escenografía, una construcción bidimensional o tridimensional dentro de un espacio o un vacío teatral, y el diseñador debe ser consciente de los métodos de la representación, además de las materias primas que se usen para lograr el objetivo funcional y estético del diseño. Por lo tanto, se trata de una unidad orgánica entre los elementos de la representación teatral. El diseñador emplea métodos muy diversos para su trabajo según su capacidad y habilidad artística. Como ejemplos, podemos citar el uso de la mano alzada, el dibujo de perspectivas o programas de dibujo tridimensional o 3D, así como las maquetas, que son el método técnico más fiable para el diseño y aportan al diseñador y al director una visión de la obra y del espacio de forma palpable y a escala y ayudan a estudiar los cambios de decorado con la mayor rapidez posible para establecer una conexión visual y emotiva entre la representación y el espectador. Analizando métodos de diseño de decorados en Kuwait, descubrimos que no hay más que estos cuatro.

1. El dibujo a mano alzada

Es una denominación artística especializada que se refiere al dibujo sin el uso de herramientas auxiliares. El diseñador solo emplea un lápiz de grafito o rotuladores de colores, dependiendo únicamente de su talento en el dibujo a mano para diseñar bocetos aclarativos de las escenas. El dibujo a mano alzada es uno de los métodos más importantes para transmitir las ideas del diseñador, para el que usa materiales y técnicas diversas para crear su escenografía de la obra con el empleo de líneas y dibujos bidimensionales en proyecciones horizontales y verticales, además de dibujos tridimensionales a lápiz o con tintas de colores para explicar la forma definitiva del diseño.

Normalmente, en general, el diseñador de la escenografía tiene una capacidad y un talento para elegir y configurar los volúmenes, además de una percepción exacta de sus detalles en el plano material y palpable con respecto al movimiento, las sombras y la luz, y el color adecuados, que le permiten dibujar y aclarar la terminología del diseño que, por tanto, ayuda al proceso de realización. El diseñador de la escenografía tiene la capacidad de convertir lo que tiene en la mente en una imagen que puede transmitir por medio del dibujo a mano alzada, analizándola científicamente y estableciendo los principios necesarios para reforzar y estudiar el concepto del espacio, los volúmenes y las formas desde diversos aspectos. Además, conoce las distintas propuestas técnicas que ofrece la arquitectura como ciencia, arte y herramienta para reunir los elementos del diseño con un plan, una dirección, un color y un tacto para expresar sus ideas y presentarlas con un estilo adecuado, ya sea con dibujos bidimensionales o tridimensionales utilizando escenario a color de escenas interiores o exteriores.

Con respecto a la relación de esto con el dibujo a mano alzada, dice el doctor ŞādiqAḥmadŞādiq (*Imārāt li-l-buḥūṭ al-handasiyya*, nº. 7): “La transformación del dibujo en una obra organizada y planificada define la capacidad del dibujo a mano alzada como uno de los talentos ordenados y acumulativos, que son: la copia, la observación, la comprobación, la coordinación y la normalización, con la finalidad de relacionarse con ellos con mayor efectividad, es decir, con mayor uso del dibujo a mano alzada, sin restringirlo a la estética visual, para que el dibujo tenga una finalidad superior en el plano intelectual y sea una herramienta del diseño”

Observamos pues que el dibujo a mano alzada se emplea en Kuwait por la mayoría de los diseñadores de escenografía, ya que se basa en él para exponer sus ideas y desarrollar el potencial del diseño a través de sus dotes personales, pulidas con el estudio académico y la formación científica para comprender y percibir los elementos fundamentales, secundarios y auxiliares, para llegar a una percepción de los procesos estructurales y de realización del diseño de manera correcta técnica y estéticamente para expresar la escena dramática. Por tanto, el diseñador o escenógrafo debe interesarse por el desarrollo de estas capacidades y talentos artísticos para lograr llegar al

máximo nivel de realización y aclaración de las ideas que tienen lugar en su mente y que contribuyan a enriquecer la escena con el uso del dibujo a mano alzada para proponer métodos y visiones nuevas del diseño y relaciones estéticas de funciones, formas y volúmenes en el espacio con el fin de reformular los símbolos y los fenómenos tradicionales y encontrar la solución necesaria para los problemas de diseño y realización de las escenas teniendo en cuenta las destrezas fundamentales del dibujo a mano alzada.

2. El dibujo geométrico y la perspectiva

Abordamos este tema para explicar la relación entre el arte plástico moderno y el decorado teatral, ya que los conceptos modernos del arte han cambiado con respecto a los conceptos y relaciones anteriores a mediados del siglo XX. Hay un deseo claro del artista por destacar sus ideas, métodos y filosofía a través de su obra, ya que el arte contemporáneo es considerado hijo de estas obras y de las ideas avanzadas que aportada el artista al campo de las artes en general, entre ellas el teatro. Como es natural, el decorado teatral ha recibido las influencias de las escuelas plásticas modernas y contemporáneas con relación a su interés por los valores artísticos y la visión formal para que el decorado, los escenarios, el vestuario, la iluminación y el movimiento de los actores dentro del espacio teatral resulten armonizados, ya sea por medio del uso de formas simbólicas sencillas o con un interés claro por la arquitectura teatral sobre el escenario como medio de sugerir una realidad a través de los efectos y la excelencia en el proceso de realización.

Partiendo de esta base, se han producido revoluciones artísticas y plásticas en todas las escuelas y tendencias conocidas, abogando por un desarrollo de estos conceptos en la configuración de los escenarios y el movimiento de los actores dentro del espacio como uno de los elementos de la escenografía. Del mismo modo, se han desarrollado las herramientas y métodos utilizados para plantear ideas a través de dibujos explicativos y geométricos y planos de los decorados para lograr el máximo valor artístico y formal al crear y construir la escenografía de la representación. Y, es lo que vamos a plantear al hablar concretamente del escenógrafo en Kuwait.

1. El dibujo geométrico

El dibujo geométrico es el lenguaje por medio del que se expresa el artista, es decir, el diseñador, según criterios comunes con respecto a la forma, la apariencia y el tamaño, para permitir a los demás entenderlo, desarrollarlo y construirlo. Es decir, el dibujo geométrico tiene como finalidad transmitir la información fundamental que permite al constructor o al encargado de la realización obtener los materiales elaborada con todas sus dimensiones, sus proporciones, sus medidas y sus detalles, para darle un sello personal y característico al objeto geométrico. Si tomamos su forma científica, observamos que se divide en dos aspectos: el teórico, que concierne a la explicación de estudios aclarativos relacionados con las especificaciones del objeto geométrico; y el práctico, que explica por medio de líneas, medidas y estrategias técnicas la manera de dibujar las formas según los fundamentos y reglas de la geometría, es decir, dibujando con puntos y líneas, además de las formas geométricas, como círculos, cuadrados, rectángulos o triángulos, empleando reglas de medición, lápices especiales para el dibujo, gomas y compases.

En palabras del doctor Hasan al-Mahnā, profesor del Instituto Superior de Arte Dramático: “El dibujo geométrico no impresiona porque es bidimensional, pero es muy importante para el proceso de diseño de una perspectiva tridimensional por un motivo muy simple: únicamente el dibujo geométrico puede usarse en el proceso de realización, porque muestra dimensiones, medidas, detalles y especificidades materiales para el diseño. (...) Por ejemplo, mediante el dibujo geométrico de una silla, el diseñador puede conocer todas las medidas deseadas, tanto el largo, como la profundidad, la altura o la anchura, conocer las medidas de las tallas que se hagan en dicha silla, y ello con tres proyecciones, la frontal para conocer el largo y la altura, la lateral para conocer el ancho y la altura, y la horizontal para conocer el largo y la anchura. Así pues, por medio de este dibujo geométrico bidimensional podemos obtener la forma y la estructura exterior de esta silla con todo detalle y, por consiguiente, obtenemos las tres dimensiones de un dibujo en perspectiva” .

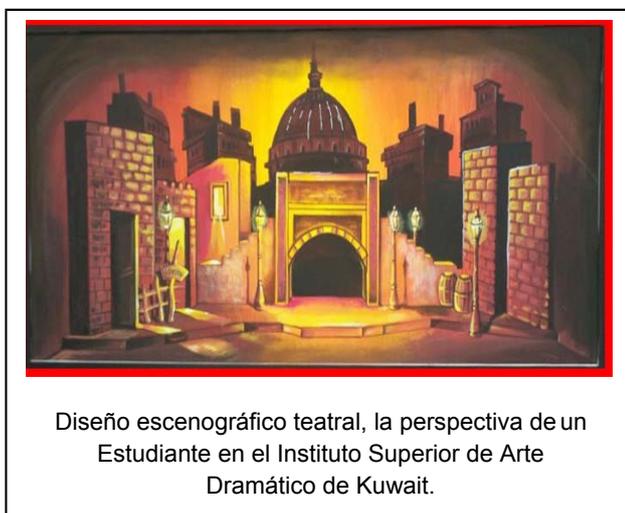
El dibujo geométrico constituye uno de los elementos o herramientas más importantes con las que debe interactuar cualquier artista con relación con el diseño, como el escenógrafo teatral para el diseño y la realización de la escenografía, con el dibujo de proyecciones y detalles verticales, horizontales o laterales, indicando en ellos las medidas necesarias para que la realización sea lo más acorde posible con el diseño, esforzándose por emplear los mecanismos de realización, a saber: la determinación de los materiales necesarios; la determinación de una evaluación económica aproximada de la realización; determinación de las prioridades y las fases de realización; la determinación del lugar más adecuado para las unidades del decorado sobre el escenario; la distribución del trabajo de realización entre las distintas profesiones; el seguimiento del desarrollo del trabajo y del plazo de realización.

Todo lo que hemos mencionado anteriormente constituye algunas de las características y especificidades del dibujo geométrico y su importancia para cualquier artista y su relación con el diseño. Esto es igualmente aplicable al diseñador y al escenógrafo en Kuwait, ya que practica y estudia estas materias en su periodo de formación como asignatura fundamental en el Instituto Superior de Arte Dramático, luego las aplica en la mayoría de las asignaturas de diseño y realización, además de cómo trabajo de graduación en dibujo y realización de diseños. Desgraciadamente, tras la graduación y a la hora de aplicarlas en procesos de diseño y realización del doctorado fuera del Instituto Superior de Arte Dramático, son poco los que se ciñen a ellas. La gran mayoría de las veces, se usan dibujos aleatorios cuya responsabilidad recae en el diseñador o el escenógrafo, en forma de croquis de la idea de forma tridimensional, ya sea a mano alzada, con perspectiva o con maquetas, que suponen el embrión del proceso de realización teniendo en cuenta que las medidas del teatro y las partes del decorado se ajusten, sobre todo en ancho, largo y alto. Esto significa que el escenógrafo en Kuwait no tiene relación con el dibujo geométrico de manera profesional, a pesar de su importancia para explicar formas, dimensiones, medidas y detalles con planos y proyecciones horizontales o verticales.

2. La perspectiva teatral

“La perspectiva consiste no solo en el dibujo de objetos reales o imaginarios, sino también en su estudio para los proyectos y diseños que deban realizarse en sus aspectos práctico, teórico y artístico, para que aparezcan claramente ante la vista con sus diferentes dimensiones sobre una superficie. El estudio de la perspectiva tiene base científica y consiste en mostrar lo que ve el ojo ante sí o lo que se imagina el artista sobre una hoja de dibujo, ya sea algo visible o algo que se desee dibujar, compuesto de superficies o cuerpos sólidos con líneas que delimitan su visión por el ojo, que son los límites aparentes” (LuwīzMalīka, 2006, p. 27). Es decir que la perspectiva es un

efecto óptico que da a la vista la sensación de dimensión y volumen, haciendo que los objetos cercanos se vean más grandes que los lejanos. Es un dibujo que explica la forma general del cuerpo y nos aporta una idea completa de sus elementos y la relación de sus partes, además de ejemplificar



los cuerpos visibles sobre una superficie plana, la hoja de papel, en un tamaño que no es el natural y que aparece en una posición y distancia determinadas.

La forma que vemos a simple vista es una representación de tres lados que constituyen las tres dimensiones, la horizontal, la vertical y la lateral. Este fenómeno se inscribe en factores fisiológicos y lumínicos que se reflejan en el ojo humano, en el que se forman dos imágenes simétricas, que nos da una sola. Por eso, la perspectiva se considera una de las aplicaciones geométricas más próximas a la vista humana. En palabras del doctor Ḥasan al-Mahnā: “La perspectiva tridimensional conlleva el largo, el ancho y la profundidad y se divide en dos tipos, la isométrica, que es una perspectiva no ayuda a convencer al director teatral, (...), y la perspectiva arquitectónica (...) en la que el diseñador puede conseguir el mayor valor de producción a la

hora de disponer de los materiales y plantear las ideas cuyos detalles pueden traducirse si es necesario, ya sean técnicos o dramáticos.” (entrevista 26/9/2014).

Resumiendo las reglas de la perspectiva de manera general, podemos afirmar que se dibuja con único punto de fuga en el caso de decorados interiores, como en el diseño de una habitación, y con dos puntos de fuga en el caso de escenas exteriores, como la fachada de una casa, teniendo en cuenta:

- *la línea del horizonte*, es la que se encuentra al nivel de la escena o la imagen, a la misma altura del suelo que el ojo del espectador.
- *Línea de tierra*, es la línea inferior de la perspectiva, siempre por debajo del ojo y paralela a la línea del horizonte.
- *Nivel del suelo*, se utiliza como base para representar el suelo, donde se concentran los objetos dibujados para extraer las medidas verticales o la altura.
- *Punto de vista*, es el punto que elegimos para que el observador vea el objeto.
- *Punto de fuga*, es un punto convergente en el infinito, donde convergen todas las líneas de fuga de la perspectiva del objeto dibujado. Este punto permite especificar el lugar correcto de los objetos en el papel y mostrarlos en tres dimensiones, esté donde esté el observador, delante, a un lado o por encima.

Estas reglas generales se aplican a todas las formas de la perspectiva, como la teatral, que “Es una representación completa de lo que ve el espectador en la sala de acuerdo con las tres dimensiones del teatro, largo, ancho y profundidad. La perspectiva teatral es fundamental con respecto a la planificación del espacio y la delimitación de las formas y dimensiones de las distintas superficies y partes, y con respecto al dibujo de las propias estructuras, para conseguir un escenario acorde a la idea del diseñador. Está

vinculada con los valores y significados que incluye el texto y que se reflejan en la obra” (Luwīz Malīka, 2006, p. 25).

Para obtener este éxito en el diseño, han surgido numerosos métodos de dibujo de la perspectiva teatral que siguen las diversas escuelas, como las perspectivas italiana, francesa, rusa o alemana. Los métodos de dibujo de la perspectiva teatral en Kuwait, seguidos en el Instituto Superior de Arte Dramático, son los clásicos, “Los métodos utilizados llevan 50 años, se basan sólo en el método italiano, que ha sido adaptada para crear escenas que impactan en primer lugar al director, luego saber, aproximadamente, el lugar de los elementos y de los decorados de manera que se aproxima a la realidad. (...) Con lo cual, las medidas, los ángulos y las perspectivas son calculados a través de una sola persona sentada en el lugar perfecto en la sala, concretamente, el centro del teatro, de manera que el punto de fuga del lugar de todos los elementos este a 170 cm por encima del nivel de la tabla del escenario (...), si esta persona se mueve de este lugar, la perspectiva cambia instintiva y completamente.” (entrevista 26/9/2014).

3. Diseño con programas de diseño 3D:

No hace mucho tiempo, el diseñador llevaba a cabo su idea de producción o del proyecto con dibujos geométricos y perspectivas hechas a mano, coloreándolos para hacerlos más imaginativos o para mostrárselos a los clientes. En la actualidad, con la revolución tecnológica resultante del avance científico, la cuestión ha cambiado radicalmente y el diseño, el dibujo geométrico y la perspectiva se realizan por ordenador, desempeñando este último una función muy importante en todos los aspectos, con software especializado en el dibujo bidimensional o tridimensional como Photoshop, 3D Max, AutoCAD, Maya, Illustrator y otros, cuya utilidad es indiscutible para el diseñador como medio de reafirmación y desarrollo personal, y también como una ayuda a la creatividad y la innovación en la planificación, el análisis y la búsqueda de soluciones visuales claras de los problemas relacionados con el diseño, con facilidad y mejorando métodos eficaces para transmitir un mensaje con el uso de estos medios electrónicos modernos.

Aplicando todo esto al teatro, observamos “Gracias a las aplicaciones innovadoras, el diseñador reduce el tiempo en gran medida (...)y ahorra esfuerzo al diseñador o al escenógrafo, al intervenir en el proceso de diseño, de dirección y de realización, además de en todos los pequeños y grandes detalles con mucha facilidad. (...) Con estos programas, después de una lectura analítica del texto, se pueden tomar todas las medidas de diseño, empezando por los croquis y los planos para dar las medidas a la fase de producción y realización.” (entrevista 26/9/2014).

Si nos planteamos en qué punto de desarrollo se encuentran las tecnologías modernas bidimensionales y tridimensionales en el campo del diseño teatral y la escenografía en Kuwait, la respuesta que obtendríamos sería que este proceso “Se está llevando a cabo gracias a iniciativas personales de algunos diseñadores y escenógrafos, a través de cursos de formación o a través de entrenamientos personales sobre aplicaciones formativas. (...)Por ello, la mayoría de los escenógrafos o diseñadores de decorado en Kuwait, trabajan, según sus talentos, con el dibujo tradicional (a mano), y el motivo de esto es la falta de preparación, de lugares, de salas, de herramientas y de aparatos adecuados, además de la falta de profesores especializados en este campo en las instituciones de enseñanza, más concretamente en el Instituto Superior de Arte Dramático” (entrevista 26/9/2014).

A pesar del desarrollo y el avance científico en el mundo en el campo del diseño teatral gracias a los programas informáticos innovadores, el diseño teatral en Kuwait aún no ha conocido esta renovación y existe un reducido número de diseñadores y escenógrafos que emplean este tipo de programas en el dibujo geométrico y la perspectiva en un intento de alcanzar el nivel de desarrollo y modernidad de los teatros en el mundo en este campo, destacar la idea del diseño y su aplicación de manera escrupulosa, para finalmente conseguir convencer al director con una escenografía favorable al texto y su visión formal.

4. La maqueta o modelo a escala:

Los escenógrafos kuwaitíes no se han quedado mano sobre mano ante este desarrollo técnico. Para compensar su falta de tecnología, han utilizado

maquetas o reproducciones a escala como alternativa y elementos del diseño de decorados teatrales para alcanzar un mayor grado de perfección a la hora de la realización y el estudio de las medidas y dimensiones del escenario. “Detrás de las técnicas y programas modernos, las maquetas



El Diseño de La maqueta o modelo a escala de un Estudiante en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait.

constituyen la segunda opción de los diseñadores con capacidad para emplear programas tridimensionales. Mientras que en Kuwait, y dadas las limitaciones en diseño por ordenador, la maqueta es la primera opción, pero también el motivo principal de la pérdida de tiempo y esfuerzo, en comparación con las posibilidades de estos programas para realizar diseños precisos a escala en maquetas de tres dimensiones” (entrevista 26/9/2014).

La maqueta es una forma simplificada que simboliza la realidad, a un tamaño menor, del modelo original del escenario. Se expone en el marco de un proyecto determinado y se emplea para explicar las formas arquitectónicas tridimensionales del decorado de la obra, ya sea teatral, televisiva o cinematográfica. El escenógrafo la emplea para realizar el decorado con los materiales disponibles para transmitir la idea principal o la realidad del material que se desea conseguir, ya sea madera, metales, telas, papel, cartón, etc., además de las herramientas necesarias para cortar, pegar y tallar, los colores, etc.

Métodos para realizar el decorado real sobre el escenario

Tras el proceso de diseño de decorados y planos y la elaboración de la maqueta, además del acuerdo con el director sobre todos los detalles, se procede a realizar el decorado a tamaño natural. Es la fase de realización y traducción de la planificación de los dibujos y maqueta y su aplicación real,

que hemos denominado construcción del decorado y práctica *in situ*, en la que el trabajo del escenógrafo se traslada a un taller compuesto por carpinteros, sastres, artistas plásticos, diseñadores de vestuario, electricistas, iluminadores, músicos y maquilladores, que conforman un equipo unificado para obtener la visión general de la obra.

La realización y construcción de las unidades del decorado teatral se divide en dos fases; la construcción y preparación y la fase artística y de acabado. En la primera, se llevan a cabo todos los trabajos de la preparación de las unidades del decorado con las materias primas requerida por la planificación. Se cortan las tablas de madera según las medidas, luego se colocan de manera a formar los chasis, los paneles y los adornos requeridos y se cubren con telas y se preparan para la segunda fase de realización del decorado, el acabado, que se basa en mucho en la capacidad y el talento del técnico, consiguiendo así la forma dramática requerida del decorado.

Los métodos y estilos de trabajo están en innovación continua, gracias a los métodos de los técnicos y artistastienen, a su vez, a renovar sus métodos de trabajo, buscando estilos y métodos basados en la visión creativa para conseguir la máxima calidad en la realización. Con lo cual, los escenógrafos tiene que elegir su equipo de trabajo para la realización minuciosa de los decorados ya que es una operación crucial -que pueda influir positiva o negativamente- basada en primer lugar en la cultura y experiencia en el montaje adecuado de las piezas, sabiendo que el decorado teatral es distinto al decorado televisivo en cuanto a precisión, tamaño, medidas y dimensiones entre el público y el atrezzo, además, de la experiencia en el manejo de la iluminación, los colores y los efectos.

Sin embargo, en cuanto a la situación real de la realización del decorado en Kuwait, podemos afirmar que depende, en primer grado, del propio diseñador, que es quien dibuja, diseña y realiza todas las partes del decorado, como las esculturas, la pintura, los colores, la colocación y los efectos especiales, recurriendo a su familia o amigos, tanto si son especialistas graduados por el Instituto Superior de Arte Dramática como si no, y a obreros no especializados. Es decir, de él dependen todas las fases

de construcción, acondicionamiento y acabado del decorado, debido a la limitación de los presupuestos que se dedican a la obra y a la falta de empresas especializadas en la realización de decorados teatrales. Kuwait es un país consumidor y no productor, carece de obreros artísticos, lo cual se refleja en la escenografía del espacio teatral kuwaití, tanto en los decorados como en la iluminación, el vestuario o los efectos especiales. Antes, había un taller de carpintería en el propio edificio del teatro, como Al-Šāmiyya, Kayfā y al-Dasma, con un conjunto adecuado de herramientas que empleaban los diseñadores y los realizadores para completar el proceso de realización de decorados teatrales, y que tenía capacidad para tres o cuatro representaciones a la vez. Pero, con las reformas arquitectónicas de los teatros, se han eliminado estos talleres, de gran importancia en la creación del atrezzo y las piezas de decorado, y se han convertido en despachos, dejando a los diseñadores y realizadores sin ellos. Esto añadido a la facilidad de trasladarlos al escenario sin tener que dañarlos por el transporte, contrariamente a lo que sucede en la actualidad, debido a la utilización de obreros no especializados, lo que obliga al diseñador a volver a realizar o reparar algunas partes del decorado cuyas materiales de construcción se limita a cuatro, a saber, el hierro, la madera, la tela y el corcho sintético.

A diferencia de Europa, que recurre al escenógrafo para la fabricación de las piezas con otros muchos materiales, según las necesidades del diseño. En Kuwait, no se da este caso y, si se da, es con un alto coste que afecta al presupuesto de la obra y va en detrimento del resto de los elementos de la escenografía.

En resumen, en Kuwait no existe un escenógrafo integral, sino un grupo de especialistas que trabajan individualmente. El proceso de la escenografía se compone de una serie de diseñadores, cada uno con su especialidad, como el diseñador del decorado, el del vestuario o el de la iluminación, guiados por el director.

El diseñador del decorado en Kuwait es la persona a la que podemos llamar más adecuadamente escenógrafo, ya que estudia distintas materias científicas con relación con este campo y con la configuración del espacio,

como diseño de vestuario e iluminación, además de la importancia del color, el dibujo y las artes plásticas, la distribución de volúmenes o la escultura.

3. El diseño de decorados teatrales en Kuwait se limita al uso de cuatro métodos en el caso de la mayoría de los diseñadores, según su capacidad y su talento artístico. El primero es el dibujo a mano alzada, el segundo es el dibujo geométrico y de perspectiva, el tercero es el uso de programas de ordenador en tres dimensiones, por una minoría de diseñadores, y el cuarto es el uso de maquetas, que es el que mejores posibilidades ofrece al diseñador y al director para conseguir una visión palpable y a escala de la obra.

4. Los métodos empleados para realizar el decorado real sobre el escenario dependen del talento del diseñador; él solo lleva a cabo todas las fases de construcción, acondicionamiento y acabado del decorado.

5. Los materiales empleados en la realización del decorado se limitan a la madera, el metal, la tela y el corcho sintético. En cuanto a las fábricas especializadas, sencillamente no existen, lo que dificulta al diseñador o el escenógrafo la labor de realización de las partes del decorado y lo obliga a colaborar con carpinterías especializadas en muebles o con herreros no especializados en arte dramático, lo que provoca imperfecciones en la realización de las piezas del decorado.

El vestuario y su expresión gráfica en el diseño del teatro kuwaití

El diseño gráfico del vestuario teatral tiene una estrecha relación con los cambios y la diversidad intrínsecos de la escena, y su presencia artística y estética se inscribe en el proceso de organización y estudio de las fases del diseño y la relación que llevan a una forma cargada con las especificidades y dimensiones reales de los personajes sobre el escenario. El vestuario teatral es una parte importante de los espacios prácticos y científicos que refleja el discurso teatral con el resto de los elementos y técnicas, además de su función visual que aporta indicaciones, significados y límites evidentes, implícitos en la situación dramática del personaje, y envía un mensaje visible

inmediato al espectador acerca del ambiente, la edad, el sexo, la profesión, la nacionalidad, la religión, la clase social, la posición económica y el trabajo del personaje, además de sus dimensiones, como la dimensión natural del teatro, la dimensión social o la dimensión psicológica.

El proceso de diseño del vestuario en el teatro kuwaití no procede de estos conceptos científicos y prácticos, que no solo reflejan la función y la importancia del vestuario para explicar el argumento y los personajes, especialmente en el teatro académico o cualitativo, además de en algunas representaciones infantiles y comerciales. Por eso, es un proceso tradicional llevado a cabo por los diseñadores de vestuario teatral empleando distintos métodos.

1. Orígenes del diseño del vestuario y su expresión gráfica en Kuwait

La pregunta que se plantea aquí es cuáles son las referencias para el diseñador kuwaití en el vestuario que desea emplear en la obra.

Los textos que se ofrecen a los diseñadores kuwaitíes son textos variados y numerosos, que a veces presentan obras de textos tradicionales o modernos, otras son obras árabes o universales, además de plantear distintos temas, políticos, económicos, sociales, infantiles... Según esto, los personajes serán muchos y variados, como personajes históricos, reales, imaginarios, fantásticos, animales, plantas, etc. Es decir, el trabajo del



El Diseño del vestuario de un Estudiante en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait.

diseñador es un trabajo explicativo y aclaratorio de la idea sobre la que se apoya la obra, en consonancia con el trabajo del director, para explicar a los personajes y transmitir sus dimensiones formales, corporales, sociales y psicológicas y enriquecer las escenas, creando un ambiente general e intensificando las dimensiones espacio-temporales y el método con el que se presenta la obra, así como las ideas políticas de los personajes y su situación

dramática. Esta es la inspiración principal de que dispone el diseñador de vestuarios kuwaití para obtener sus modelos, cortes y colores.

- Innovación. Significa cualquier trabajo que no tiene precedente. La innovación tiene muchas características, como la inquietud, la adaptabilidad y la originalidad. La inspiración es la chispa que hace surgir la idea, el momento en el que empieza el proceso creativo en sí, y que es distinto en cada artista, según los temas y las condiciones del diseño, por lo que el diseñador recurre a libros y fuentes históricas para crear diseños nuevos, pero el diseñador innovador no encuentra en lo antiguo una idea que le inspire sus diseños, sino que los innova él mismo.

- La adaptación, que significa tomar una parte de un todo para aprovecharla. La adaptación es el proceso en el que se inspira el artista para tomar elementos que ya existen en la naturaleza o la historia, haciendo que se vea desde un ángulo nuevo pero conservando las características primigenias.

a) La tradición en general y la ropa tradicional y popular en particular. El diseñador investiga el legado popular, heredero de los valores, costumbres, tradiciones, integrando todos los productos culturales de la sociedad.

b) La historia y los vestidos históricos constituyen una fuente de inspiración primordial para los diseñadores de vestuario, lo que ayuda al artista a plasmar su pleno plástico característico en el diseño, tratando de hacer énfasis en el espíritu de la época histórica. ya sea a través de los cortes y bordados o los accesorios y joyas, para dar más intensidad a la credibilidad histórica de la obra.

c) La naturaleza también es una fuente de inspiración para el diseñador kuwaití, que puede bucear en la naturaleza y las reglas estructurales de un elemento para aportar riqueza a la visión artística por la cual alcanzará una relación que una la teoría, la ciencia y el arte, inspirándose en elementos simbólicos y naturales, empezando por el entorno terrestre, como los árboles, las flores, las plantas, los animales o los pájaros, y también con el ambiente marino, con peces, caracolas o conchas, siempre que se pongan al servicio de la obra.

d) Revistas y prensa especializada, que son la fuente de inspiración más importante para los diseñadores de vestuario kuwaitíes, porque le aportan mucha información para adaptar ideas nuevas y le dan a conocer nuevos tipos de tejidos, colores, accesorios, joyas y puntos, además de patrones y modelos antiguos, y le informan acerca de las tendencias y las nuevas ideas.

e) Exposiciones y museos, que son fuentes muy fértiles para las ideas, así como las obras plásticas de artistas universales, el legado de los pueblos, su cultura, sus modas y su arquitectura, así como en sus vestidos populares y en cómo evolucionan con el tiempo.

f) Cine y televisión. Son una de las fuentes de inspiración más importantes para los diseñadores de vestuario kuwaitíes, ya que la mayoría de ellos se declara seguidora del cine y la televisión, tanto de series árabes como nacionales y, sobre todo, extranjeras, ya que en ellas tienen una gran importancia las técnicas de diseño de mayor calidad. Además, diseñadores de todo el mundo se sirven de las estrellas del cine para exponer sus diseños, tanto con los modelos que llevan como con los peinados, así como las telas, los accesorios, los zapatos, el maquillaje, etc.

g) Sitios web constituyen hoy en día un libro universal abierto en el que puede encontrarse todo, que une a todas las culturas con todas las especificidades e inspiraciones literarias y científicas, todas las artes populares, como la música, las artes plásticas y el teatro, y supone una de las más importantes fuentes de inspiración de los artistas a través de los trabajos de diseñadores famosos a todos los niveles y de todas las tendencias, gracias a los cuales el diseñador puede conocer hasta el más mínimo detalle que necesite para fortalecer su propio estilo.

Así pues, el diseñador del vestuario se considera un artista especializado, que goza de experiencia y conocimiento y se caracteriza por su sensibilidad artística, su gusto exquisito y su cultura general, con capacidad para percibir las necesidades del texto y de la visión del director, además de expresar sus ideas para conseguir la calidad exigible dependiendo de la creatividad y la innovación para conseguir una exactitud artística, científica y técnica en el diseño de un vestuario adecuado al servicio de la obra en general. En

palabras del doctor Jālid al-Šayj (www.fashioned.com): “Un buen diseñador tiene la capacidad de inspirarse a partir de numerosas fuentes y con distintos métodos, y todos los efectos visuales que lo rodean lo empujan a reflexionar, estudiar y analizar. No existe ningún ser humano que pueda imaginar algo que no existe, y todo lo que hace tiene un reflejo en la información acumulada como resultado de su experiencia visual o intelectual anterior, en su propia vida”.

2. Métodos de representación gráfica en el vestuario teatral en Kuwait

En el vestuario el diseñador debe desplegar todas las reglas del diseño, ya sea en el plano teórico o en el práctico, empleando las herramientas y materiales al servicio de este arte, explicando los pasos de dibujo y diseño y eligiendo los maniquíes adecuados y el efecto de movimientos que ayudará a hacer destacar la belleza del diseño, además de la relación y los componentes del vestido y su influencia sobre la forma en general, variando los materiales según los distintos diseños y explicando las fases de coloración de los materiales, ya sea piel, seda, lino o algodón, chifón, encajes, etc.

Según Nabil Al Halwayi (Entrevista 2/1/2014).: “Cuando trabaja un vestido, el diseñador debe percibir cómo interacciona con el cuerpo humano en proporción de uno a siete, además de cómo interacciona con él teniendo en cuenta que se trata de la estructura o la base sobre la que descansa. También es sabido que cada artista tiene un método particular, (...) aquí interviene el factor de la técnica para presentar una prenda adecuada, que varía de un creativo a otro, pues algunos emplean técnicas modernas de dibujo por ordenador en 3D, como Photoshop, etc., mientras que otros recurren a caricaturas o collages, acrílicos, gouache, acuarelas, rotuladores o lápices y, a veces, se pegan trozos de tela en los dibujos. Todos estos métodos tienen como finalidad conseguir una imagen creativa de la forma definitiva.”

El diseñador de vestuario kuwaití se ciñe a esas herramientas artísticas. El proceso de diseño del vestuario en Kuwait se lleva a cabo de acuerdo con la aplicación de los principios del diseño, empleando líneas y colores para crear diseños acordes con las dimensiones de los personajes y ocultando, por un lado, las imperfecciones físicas de los actores y, por el otro, para configurar una imagen visual con alusiones y expresividad estéticas. Asimismo, la elección de los tejidos debe ser la adecuada para la realización del diseño, de modo que se consiga el mayor grado de creatividad estética y técnica y que la realización del vestuario explique una idea concreta que tenga como finalidad la armonía deseada en el diseño del vestuario teatral, reuniendo el aspecto funcional con el estético de manera creativa.



La realización del vestuario de un Estudiante en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait.

Se puede decir que el diseño del vestuario es una de las profesiones menos valoradas del sector teatral en Kuwait, sobre todo por la inexistencia de empresas especializadas en la realización de vestuario teatral. Así, el proceso de realización del vestuario teatral desde los inicios del teatro en Kuwait hasta la actualidad se reduce al trabajo de sastres no especializados en arte dramático, lo que a veces da como resultado que el vestuario no se elabora de la forma deseada y hay que volver a confeccionarlo. El motivo es que no existe ni un solo atelier especializado en la realización de vestuario teatral en Kuwait, sino un pequeño grupo de diseñadores especializados que trabajan en ello en talleres privados. Dos de los diseñadores son Muḥammad al-Ribāḥ y Fahd al-Maḍn, cuyos talleres no están especializados en el vestuario teatral, sino que recurren a alguno de sus sastres, que ha adquirido experiencia en este campo.

Igualmente, los diseñadores recurren a sastres profesionales porque la mayoría de los diseñadores de vestuario teatral en Kuwait ignora

completamente los procesos de corte, costura y de realización de patrones. El corte es un arte que incluye el diseño de ropa y la elección de modelos adecuados a cada cuerpo, además de la forma de dibujar patrones. En cuanto a la costura es el uso de la aguja o, más concretamente, la relación entre el tejido, el corte y la habilidad de coser se incluye el bordado. El patrón, por su lado, consiste en una serie de líneas geométricas rectas y oblicuas resultantes de la medida de las distintas dimensiones del cuerpo que se adoptan para conseguir una forma definitiva.

Estas habilidades son necesarias para el diseñador del vestuario. Sin embargo en Kuwait, la mayoría de los diseñadores de vestuario teatrales carecen de ellas. El Instituto Superior de Arte Dramático se encarga de esa función, como institución especializada en la formación de generaciones de diseñadores que se apoyan única y completamente en el diseño de la estructura exterior del vestido y descartan los bocetos aclaratorios y las medidas reales del cuerpo humano, como hacen el corte y la costura, de modo que no debe extrañarnos que estos diseñadores recurran a sastres profesionales en estos temas que cobran grandes sumas de dinero y emplean mucho tiempo y esfuerzo.

Conclusiones

1. El proceso de diseño de vestuario en el teatro kuwaití no sale de conceptos prácticos que reflejan la función y la importancia del vestuario para explicar el argumento y los personajes, sino que tiene una función visual y plástica para enriquecer las escenas y dotarlas de una dimensión dramática realista, especialmente en el teatro académico o cualitativo, además de en algunas representaciones infantiles y algunas comerciales.
2. Los temas que ofrece el teatro kuwaití son diversos, tradicionales y modernos locales, árabes o universales, y presentan temas políticos, sociales o infantiles, por lo que el diseño del vestuario se vuelve muy variado, con personajes históricos, reales, imaginarios, de fantasía, animales o plantas según las exigencias del texto y la visión del director.

3. Las fuentes de inspiración del diseñador de vestuario kuwaití, con respecto a la forma, el modelo, el tejido o el color, son muchas y variadas, ejemplificadas por el legado en general y por vestidos tradicionales y populares, por la historia y trajes de época, la naturaleza, revistas y publicaciones especializadas, exposiciones y museos, el cine y la televisión, páginas web, además de distintas artes y materiales que se emplean para la realización del vestuario y la explicación de los personajes.

4. Los modelos de diseño de vestuario, los figurines, en Kuwait se presentan en forma de bocetos coloreados con distintas técnicas, como el dibujo tradicional a mano alzada, el dibujo por ordenador con programas en 3D, según las habilidades personales del diseñador. Y en ocasiones se conforman con el dibujo de los perfiles del vestuario, colocando trozos de los tejidos elegidos junto al diseño con anotaciones explicativas. El collage (cortar y pegar) es uno de los métodos que emplean los diseñadores de vestuario kuwaitíes en su labor, pegando retales de telas o trozos de papel u otros materiales para hacer destacar las formas del modelo y del vestido.

5. Los métodos de realización del vestuario, desde los inicios del teatro en Kuwait hasta la actualidad, se limitan al trabajo de sastres no especializados en las artes dramáticas. El diseñador realiza un dibujo de los perfiles del vestuario y se dirige a un sastre profesional. Esto se debe a la falta de talleres especializados en la confección de vestuario teatral en Kuwait, aunque algunos diseñadores realizan el vestuario en sus talleres privados que no están especializados en este campo.

6. Los diseñadores de vestuario teatral kuwaitíes desconocen completamente las cuestiones relativas al corte, la costura y la confección de patrones, debido a que estas asignaturas no se enseñan en el Instituto Superior de Arte Dramático, lo que los ayudaría a realizar sus diseños por sí mismos.

La iluminación y su representación gráfica en el teatro kuwaití

La iluminación teatral se considera un elemento fundamental de la escenografía, complementario a los demás aspectos técnicos de la

representación. Se trata de una operación en la que intervienen el arte y la técnica, ya que la iluminación teatral no es únicamente la tecnología o la profesión del electricista, y tampoco se limita a la visión artística del diseñador y del directo, sino que necesita una experiencia profesional que contribuya a generar los momentos lumínicos en el instante adecuado.

Tampoco podemos olvidar la función de la ciencia, ya que la iluminación moderna se beneficia del desarrollo de la tecnología de la óptica. Lo que da importancia al papel de la iluminación en la configuración artística y dramática y, también, para crear un equilibrio plástico de las escenas, así como de la dinámica estética de los componentes visuales y la creación de efectos sobre el escenario para transmitir un mensaje al espectador.

Sin embargo, en Kuwait, hay trabajadores del campo del teatro que no comprenden que la iluminación teatral no es



El diseño de la iluminación por el dibujo de decorados y escenas de un Estudiante en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait.

un arte único, sino un grupo de artes. El diseñador de la iluminación tiene que ser experto en electricidad y, al mismo nivel, en otro tipo de diseños, como el de escenarios, decorados y vestuario, además de tener una formación científica y literaria que le ayude a explicar las situaciones y escenas dramáticas.

Hay quien se pregunta acerca del sentido real de la función de la iluminación en la representación teatral, especialmente por el enorme desarrollo de las posibilidades artísticas y tecnológicas que han irrumpido en el mundo de la iluminación y del teatro como elemento vivo y que dan rienda suelta a la imaginación, lo que contribuye a realzar el movimiento y la interpretación de los actores, así como la imagen estética de la escena, además de reforzar la acción dramática y explicar las situaciones y estados psicológicos de los personajes sobre el escenario.

Existe una gran diferencia entre la iluminación y la luz natural, ya que la luz consiste en rayos con una longitud de onda que permiten que el ojo humano vea cuerpos. Es decir, el ojo no los ve, sino que ve las cosas a través de dichos rayos. Mientras que la luz natural consiste en eliminar las sombras de un lugar determinado y es un don divino a través del sol, la luna y las estrellas, la iluminación se consigue mediante el control de esta claridad por parte de la ciencia y el diseño, así como por medio de instrumentos y aparatos que ayudan a proyectar una iluminación concreta con colores específicos sobre espacios y elementos determinados. El diseñador debe ser plenamente consciente de los ajustes de los aparatos de iluminación para conseguir un valor técnico que logre el mayor nivel creativo y, por consiguiente, haga realidad la visión general de la representación.

Mencionaremos a continuación algunos conceptos que debe aprender el diseñador de iluminación en Kuwait en el Instituto Superior de Arte Dramático, lugar donde se especializan los diseñadores de decorado, vestuario e iluminación, teniendo en cuenta que las asignaturas que aprende el estudiante de manera teórica solo tienen resultados prácticos en contadas ocasiones.

Concepto de iluminación teatral

La iluminación teatral es el lenguaje lumínico que tiene como objetivo crear un ambiente determinado para la obra en el que se integren los actores y los espectadores. Mediante la iluminación, el diseñador puede dar a entender el género de la obra, ya sea una tragedia o una comedia, además de realzar los escenarios, el vestuario y el maquillaje, e incluso acentuar a un personaje o los movimientos de los actores.

El diseñador kuwaití sabe que la iluminación teatral puede tener una gran influencia sobre el concepto de la representación:

Dando una visión óptima y clara de las formas y cuerpos sobre el escenario. Realizando determinadas cosas o personas, proyectando una luz especial sobre algún objeto y los actores en escenas determinadas para definir sus características sobre el escenario. Crear una ilusión de naturalidad: si la

escena requiere un efecto realista de un interior. La composición depende del uso correcto de luz realista de colores sobre formas en movimiento en el escenario. Esto se logra con una distribución equilibrada y con contrastes de luz y color en el espacio escénico para dar un efecto de colores cálidos o fríos. Proporcionar un ambiente general de la representación

El diseñador de la iluminación teatral que debe atender en el proceso de diseño de cualquier obra, ya se trate de un drama o de un musical.

El diseñador de la iluminación debe visitar el teatro en el que se llevará a cabo la representación para conocer sus dimensiones, posibilidades y equipamiento, además de anotar todas las observaciones sobre las carencias materiales, el tendido eléctrico, etc. Así el diseñador de la iluminación debe preparar una lista de los aparatos necesarios para la obra además de los gobos o los colores de todos los aparatos y lugares con un cuadro de distribución y una mesa de control. Identificación de los distintos tipos de dispositivos de iluminación

“En el teatro kuwaití, no existen técnicas inusuales o fuera de lo común desde los inicios hasta la actualidad, en especial en lo que respecta a los aparatos utilizados para la iluminación, que suelen ser el Fresnel, focos de distintos tamaños, *floodlights* y dispositivos en serie. Actualmente, se han introducido en el teatro kuwaití aparatos modernos como los proyectores o las luces LED, aunque no se utilizan siempre en todas las representaciones. En cuanto a los dispositivos holográficos, son aparatos que solo se han usado alguna que otra vez en festividades u obras con ocasión del día nacional del país. Estos aparatos modernos, aunque disponibles en Kuwait, no se usan en el teatro como tal, sino en representaciones determinadas que nada tienen que ver con el teatro dramático.” (Entrevista Alī al-Kahīdī, 19/5/2014). El diseñador de iluminación, por tanto, debe conocer estos aparatos y sus especificaciones con respecto al tipo, forma y requisitos, y también cómo usarlos, tal como comentamos a continuación:

La distribución de los dispositivos de iluminación: “A diferencia de en las demás artes visuales, la imagen visible sobre el escenario depende de la distribución precisa de los dispositivos de iluminación para acentuar la

intensidad de la sensación de armonía entre los elementos que la configuran, como la intensidad de la luz y las sombras resultantes para crear un ambiente plástico para el argumento. Por ello, la luz se considera el elemento fundamental para hacer destacar los valores de la representación, pues sin ella no se puede percibir ningún componente artístico. Así pues, este ambiente lumínico se valora, según su colorido, como equivalente a los principales elementos de una obra artística. Obviamente, la configuración de la imagen visible sobre el escenario requiere de una iluminación adecuada que cree un efecto en la vista y la atención del espectador cuando observa lo que tiene delante sobre el escenario” (AAbd al-RaḥmānDasūqī, www.tafukt.com).

Toda forma de distribuir los dispositivos de iluminación sobre las zonas de actuación, los decorados, el atrezzo o los fondos, debe ser correcta y homogénea. Una buena distribución de la iluminación teatral sobre el escenario depende completamente de la longitud del haz lumínico de los focos, del ángulo de las luces y las sombras resultantes y de no excederse con la intensidad de la luz sobre los actores, lo que puede provocar que haya zonas en sombra. En la distribución se pueden distinguir dos aspectos, la iluminación general de la zona donde se actúa y la iluminación especial de momentos y situaciones concretos durante el desarrollo de la acción. Aquí reside la función del diseñador de iluminación a la hora de distribuirla por el escenario, lo cual, en primera instancia: elección del tipo adecuado de dispositivos; elección del ángulo correcto para la iluminación; potencia e intensidad de la luz; distribución de los colores; peso del color, es la distinción entre el color claro y el color oscuro; el efecto psicológico, es el simbolismo y las ilusiones de los colores con respecto a su concepción psicológica.

El diseñador académico de iluminación es formado en el Instituto Superior de Arte Dramático, condecorador de dibujo general y plástica, diseño de iluminación, diseño del vestuario o la asignatura de diseño teatral. Estas asignaturas contribuyen en gran medida en el desarrollo de las ideas del diseñador y le ayudan a lograr los objetivos del diseño.

Los métodos habituales son métodos tradicionales y poco avanzados con respecto a los más modernos de países más desarrollados en las ciencias teatrales y, en la mayoría de ellos, el diseñador recurre al papel o al dibujo de decorados y escenas, como explicamos a continuación.

- El diseño con planificación de la iluminación empieza con la realización de los preparativos necesarios para el diseño de la iluminación, luego se pone un plano del teatro que explique la tramoya de iluminación y los aparatos disponibles para que el diseñador pueda llevar a cabo su función con exactitud. En el caso kuwaití, el diseñador de iluminación distribuye las luces y elige los dispositivos, ángulos y colores según su propio criterio, dibujando un plano hipotético en el que se colocan rejillas y barras metálicas sobre las que se dibujan los aparatos de iluminación y se distribuyen según la opinión del propio diseñador, poniéndolos delante, detrás o a los lados y mencionando qué tipo de aparatos y colores son los adecuados. También se dibuja el haz de luz para indicar dónde iluminará. Igualmente, se hace una lista con todas las observaciones específicas de cada momento de la iluminación, para determinar la función, el color, la potencia, el lugar y el número de los aparatos, que puedan usarse con facilidad, estén en el techo, en el proscenio, en los palcos, etc.
- El diseño con el dibujo de decorados y escenas es uno de los métodos más difíciles y laboriosos para el diseñador de la iluminación y suele emplearlo sobre todo el diseñador de decorado en el caso de que él mismo diseñe también la iluminación. Procede al dibujo de todas las escenas y luego proyecta la luz sobre el decorado y la zona de actuación especificando el color, la fuente de luz y el ángulo, además de las zonas donde se concentrarán los focos sobre el escenario, explicando el efecto sobre el decorado y el mobiliario y añadiendo observaciones en el proceso de realización de la iluminación sobre el escenario.
- El diseño con maquetas es el método a través del cual el diseñador proyecta la luz de una serie de pequeñas unidades de iluminación como una expansión de la tramoya en el techo de la maqueta o empleando lámparas de mano de tamaño adecuado a las que se añaden gelatinas de

colores para concentrarlas en las zonas de actuación, en el decorado y en el mobiliario. A veces, algunos diseñadores toman fotografías de ciertos momentos de la iluminación en la maqueta con las observaciones pertinentes que le servirán en el proceso de realización de la iluminación del escenario.

- El diseño sobre el propio escenario es el método más empleado y extendido en el teatro kuwaití, tanto en el teatro comercial, como en el académico y el infantil. El diseñador de la iluminación organiza el decorado, el mobiliario y el atrezzo en un proceso realizado sobre el mismo escenario, decidiendo los dispositivos, los lugares, los ángulos y los colores que necesita a partir de una lectura previa del texto con las anotaciones del director y estando siempre presente en los ensayos.
- El diseño con ordenador es un método que vio la luz con los modernos avances artísticos y tecnológicos en las ciencias teatrales y la aparición de muchos programas de diseño muy sofisticados. Pero, en realidad, el diseño de la iluminación teatral por ordenador en Kuwait depende del esfuerzo personal y la experiencia y talento de cada diseñador, y en general no se encuentran muchos diseñadores de iluminación teatral que trabajen con estos programas, solo un número muy pequeño que se puede contar con los dedos de una mano, por lo que son casi inexistentes.

La realización de la iluminación sobre el escenario en el teatro kuwaití se lleva a cabo según las posibilidades existentes y con métodos puramente tradicionales. El diseñador de la iluminación se sube al escenario y da instrucciones a su equipo técnico para elegir los aparatos que necesita, organizarlos y distribuirlos en la tramoya, colocando gelatinas de colores y especificando los ángulos y las direcciones deseadas para las luces, ya sean sobre zonas concretas, los decorados o el mobiliario.

Tras completar la distribución y la proyección especial de la luz sobre los lugares adecuados, el diseñador de la iluminación organiza los dispositivos en una mesa de control especial según indicaciones grabadas para cada momento de la iluminación y las necesidades de cada escena y del

argumento. Ha de llevar a cabo una serie de pruebas con cada aparato por separado para asegurarse de que funcione bien durante los ensayos y durante la representación.

El diseñador se reúne con el director de la obra para hacer las pruebas de iluminación y, después de confirmar los lugares, colores y ángulos de las luces, hay un ensayo general o final con todos los elementos de la escenografía, como el decorado, el vestuario, la iluminación, el movimiento de los actores, para garantizar que todos ellos funcionan adecuadamente en conjunto. Con esto, el diseñador de la iluminación ha completado el proceso de realización de la iluminación sobre el escenario y solo le queda esperar la hora de la representación con público.

Conclusiones de este anexo

1. En Kuwait, algunos artistas y trabajadores del teatro desconocen el arte de la iluminación teatral y otros ni siquiera distinguen entre la luz y la iluminación, que es un arte y una ciencia que el diseñador de la iluminación debe conocer con todo detalle, ya se trate de los aspectos artísticos del diseño, como de la electricidad, la tecnología, la física, etc.
2. El Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait es el lugar especializado en ciencias teatrales y donde se gradúan los diseñadores especialistas o académicos, que estudian y aprenden el diseño de la iluminación en una gran cantidad de asignaturas que participan de manera directa en el proceso de diseño, ya sea del decorado, del vestuario o de la iluminación.
3. Entre las asignaturas básicas que estudia el diseñador de iluminación teatral en Kuwait está el concepto científico de la iluminación teatral, la historia del desarrollo de la iluminación teatral desde el nacimiento del teatro hasta la actualidad, la función de la iluminación teatral, las tareas del diseñador de la iluminación, el conocimiento de los aparatos de iluminación teatral y sus características, la disposición de estos sobre el escenario y su correcto y armonioso manejo sobre las zonas de actuación del escenario.
4. Los métodos de diseño de iluminación son tradicionales y poco avanzados con respecto a los métodos modernos. Se utilizan, a menudo, en diseños

sobre papel, con el delineado de un plano, el dibujo de los decorados y escenas, con maquetas o sobre el propio escenario. Por su parte, el diseño con programas de ordenador modernos es prácticamente inexistente debido a la escasez de diseñadores que los utilicen.

5. El proceso de realización de la iluminación es una colaboración entre el diseñador y los técnicos, que acometen la elección adecuada de los aparatos y su distribución correcta en la tramoya, además de los ángulos correctos y los colores adecuados. Posteriormente, el diseñador de la iluminación lleva a cabo los últimos ensayos con todos los elementos escenográficos para garantizar su funcionamiento antes y durante la representación con el público.

ANEXO 3

ENTREVISTAS

CON PERSONALIDADES DEL MUNDO ESCENOGRÁFICO DE KUWAIT

Entrevista con el Dr. Nabīl al-Ḥalūyī. 2 de enero de 2014

El Dr. Nabīl al-Ḥalūyīes artista plástico, miembro de la Comisión de estudios en el Instituto Superior de Artes Escénicas en Kuwait y ex presidente del Departamento de Diseño Teatral.

1.- ¿Puede hablarnos del concepto del espacio teatral y formal y su relación con el arte y la técnica?

- Siempre estarán la sensación, la herencia y el pensamiento humanos unidos al arte y a la técnica. El arte se basa en la observación humana desde dos detalles. primero, la idea de la originalidad que empieza en el artista y termina en artista, como el dibujo plástico y la creación musical. Pero hay artes que se basan en la creación colectiva, como el teatro, que se compone de un grupo de creativos, entre ellos quien tiene una visión formal. Con el desarrollo de las artes y las ciencias, los términos han cambiado y ha desaparecido el término *decorado*, palabra francesa que quiere decir arte de la decoración, de la armonización o del dibujo, o sea, el marco estético que rodea el intérprete de la acción. Se asemeja al arte de diseño de interiores. El diseñador de la imagen formal de una obra teatral es un elemento complementario junto con los demás elementos la representación; y la interferencia entre el arte y la técnica se ha transformado en un idioma contemporáneo, que no se puede negar, ni rechazar ni ignorar, porque la representación en sí misma, es el arte de la visión. La obra se basa en la vista antes que en el oído y la palabra representación significa representación de las ideas con formas y especificidades elaboradas concretas.

En cuanto al concepto del lugar en general, el espacio o la superficie en las artes plásticas no exceden las dimensiones del cuadro. En la escultura la superficie es tridimensional, medidas propias del ser humano, mientras que la dimensión propia de la obra teatral es el espacio o el vacío en el que se desarrolla la acción. Y la dificultad del teatro es disponer todos los lugares en un vacío delimitado, con dimensiones definidas y conocidas. Es posible presentar todas las escenas de la obra en el mismo espacio y lugar de representación, sea este un castillo, una habitación, un jardín, etc.; y serán escenas separadas unas de otras, de manera a cambiar el decorado según el argumento, o escenas dispuestas en distintos niveles que expresan lugares separados, relacionados o diferenciados por medio de la iluminación. El espacio en el teatro es un espacio delimitado metafórico, perceptible y conocido, pero dentro podemos meter el mundo entero, lo que hace que el teatro constituya uno de los espacios más difíciles a través del cual el creador presenta sus operaciones creativas.

2.- ¿Cuál es la relación entre el decorado y la escenografía?

- El decorado forma parte de la escenografía general. Es uno de los elementos de la estructura escenográfica, es más, es una construcción, bidimensional o tridimensional, dentro del vacío a través de la cual podemos definir la identidad del lugar donde tiene lugar la trama. Se puede construir de un material o una serie de materiales precisos, según el tipo de diseño, por ejemplo, Concreto, que es imprescindible en el escenario y no en la presentación teatral.

3.- ¿Qué es el diseño de vestuario teatral?

- Cuando el diseñador crea un vestuario, el diseñador debe percibir que está interaccionando con un cuerpo humano en proporción de uno a siete, además de tener en cuenta que se trata de la estructura o la base sobre la que descansa. También es sabido que cada artista tiene su método propio, que cambia a menudo según las exigencias del trabajo. El diseño depende de las indicaciones intelectuales y literarias del texto y de la visión del director, con lo que el diseñador pone todas sus ideas y su creatividad al servicio de la obra según los métodos acordados con el director y el equipo de

trabajo. A partir de aquí, comienzan las decisiones de realización para las que el diseñador cuenta con el dibujo de las superficies y las líneas exteriores de la prenda, y el empleo de colores para indicar las características de los personajes. Aquí interviene el factor de la técnica para presentar una prenda adecuada, que varía de un creativo a otro, unos emplean técnicas modernas de dibujo por ordenador en 3D, como Photoshop, etc., y otros recurren a caricaturas o collages, acrílicos, gouache, acuarelas, rotuladores o lápices y, a veces, se pegan trozos de tela en los dibujos. Todos estos métodos tienen como finalidad conseguir una imagen creativa de la forma definitiva.

En cuanto al material del vestuario, el artista debe tener en cuenta varios elementos importantes, como la similitud. El diseñador utiliza un tipo de tejido parecido al tejido real, tiñendo el tejido o utilizando efectos especiales de color encima del mismo para dar la sensación de ser el tejido utilizado en la realidad. A veces, algunos artistas utilizan el tejido utilizado en la realidad, como el tejido de bayeta o el de arpillera, siendo la representación en verano. Lo que provoca una serie de inconvenientes para el actor, como la dificultad de movimiento por el peso del tejido, la iluminación y el calor que emana del él. El diseñador está llamado a proponer al actor un vestuario adecuado, ligero que le permita moverse con facilidad sobre el escenario. En cuanto a los efectos de colores, se ve el vestuario cargado y pesado sobre todo cuando está sometido a un elemento vivo como la luz.

4. -¿Qué es la iluminación teatral?

- La luz no se ve, pero se ve a través de ella, según dice la teoría de la física. Además, hay una diferencia entre alumbramiento e iluminación. El alumbramiento es para matar la oscuridad, la iluminación es someter la luz a la ciencia y al diseño. Por ejemplo, si quisiéramos encender una vela, estaríamos utilizando la técnica de alumbramiento de la vela y así alcanzaríamos el valor más alto de la luz, quiere decir que estamos utilizando el instrumento para conseguir la iluminación con toda su fuerza, sus colores, sus alcances, su intensidad y su distribución, que cae sobre el lugar de presentación, el decorado o el vestuario adecuados al personaje. Cada creador posee su manejo particular de la técnica, pero debe tener en cuenta

las particularidades de cada instrumento para conseguir la culminación en valores creativos de iluminación.

Entrevista con el artista Muḥammad al-Manṣūr. 10 de enero de 2014

Muḥammad al-Manṣūr es actor de teatro, televisión y cine desde comienzos de la década de 1960 hasta la actualidad, licenciado en interpretación y director por el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwaitm diplomado en musicología, diplomado en dirección y montaje de televisión por la universidad CEDO de Inglaterra. Posee el título de maestro de Ciencias del Teatro de la Academia de las Artes de El Cairo. Antiguo director de la Dirección de teatros del Consejo Nacional para la Cultura, las Artes y la Literatura de Kuwait.

1.- *¿Cómo fueron los principios del teatro en Kuwait?*

- Los principios del teatro en Kuwait fueron entre los años treinta y cuarenta con el teatro académico. Los profesores eran los que dirigían este tipo de teatro con la participación de algunos alumnos. Las representaciones eran conocidas como *Sketch* y tratan cuestiones sociales, como el matrimonio y el divorcio, las costumbres y tradiciones. Lueg en los cincuenta, apareció el teatro de improvisación creado por el artista Mohamed Al Nashmi con un grupo de artistas. No se basa en textos, sólo se escriben los puntos clave sirviendo de hilo conductor de la obra teatral. La época de los sesenta fue la de la tercera generación y a la que pertenezco. Era la época en la que se afianzaron las bases del teatro. Con la creación privada e independiente de la compañía de teatro del Golfo Árabe. Es una compañía privada e independiente, se ha impuesto el texto de autor y su presentación al público. Fue la primera compañía que representa a Kuwait en los eventos teatrales internacionales, en 1966, primero en Irak, luego en Egipto, con la obra *Al Malala* (El Obstáculo), era en dialectal pero con pequeñas y sencillas incursiones de algunas palabras del árabe clásico, de manera que el público admita fácilmente este nuevo habla. A partir de entonces, se han sucedido las experiencias hasta el despegue del teatro con fuerza y pleno rendimiento.

2.-¿Cuales son las bases sobre las cuales se han alzado las compañías teatrales privadas en Kuwait?

- Como es sabido, el teatro en Kuwait está formado por cuatro compañías nacionales dependientes de organizaciones de interés público. El Ministerio de Asuntos Sociales y Trabajo ofrecía a todas estas compañías unas subvenciones cercanas a los 16.000 dinares para cubrir los gastos de las obras. En ese periodo, el interés de los que llevaban a cabo estas obras no estaba dirigido en gran medida al beneficio económico, sino a cubrir gastos de forma que la compañía pudiese estrenar una obra más en el futuro. Es más, a estrenar obras teatrales que trataran temas de las sociedades kuwaití y árabe, que expresaran el sentir del público y, en consecuencia, representasen a Kuwait y reflejasen su imagen cultural en el interior y en el extranjero. En los años 1980, aparecieron teatros privados que crearon un ambiente de competencia entre ellos y las compañías estatales, preparando un entorno sano y activo que contribuyó a la continuidad de los estrenos teatrales a lo largo del año. También se logró intensificar la producción y que se dedicasen enormes sumas a la escenografía de las obras privadas, lo que revitalizó el movimiento teatral de aquel momento.

Pero desde que los teatros pasaron a depender del Consejo Nacional para la Cultura, las Artes y la Literatura, los teatros académicos pertenecientes a los institutos y las comisiones culturales entraron en esta competencia, sobre todo en los festivales locales, regionales y árabes, con el fin de dar apoyo a los jóvenes y brindarles la oportunidad de demostrar sus talentos y poner en práctica sus teorías, sus experiencias científicas y artísticas personales y adquiridas en los institutos y academias, sean realistas, simbólicas u otras. Recuerdo algunas de las experiencias de estas escuelas de arte con la compañía del Golfo árabe; eran obras un tanto extrañas en comparación con el resto de las representaciones de los demás teatros, hasta el punto de llamarnos *El teatro de los acomplejados*.

3.- ¿Cuál es la diferencia entre el arte kuwaití pasado y actual?

- Brevemente, antes tanto trabajaban en el arte, sean teatro, televisión, cine, radio o prensa, como el público que las consume, eran honestos,

respetuosos y respetados. Hoy en día, desgraciadamente, todo aquello ha desaparecido.

4.- ¿Cuál es la importancia de la escenografía y su influencia en el artista?

- La escenografía es importante para todos los artistas, ya sea el director, el autor o el actor. El que no crea en la escenografía no puede considerarse artista, porque, cuando se estrena cualquier obra histórica, antigua o moderna, el artista tiene que respetar el vestuario que se llevaba puesto, el maquillaje y decorado, porque transmiten la época histórica y, en definitiva, contribuyen a la interpretación y a integrarse con el personaje. Es decir, la escenografía es uno de los factores que contribuyen a cualquier obra artística, intensificando la visión natural y plástica desde un punto de vista estético y ayudando al espectador a creerse esa hermosa mentira artística que es la obra dramática, ya sea una función de teatro, una serie televisiva o una película de cine.

Me acuerdo que en las obras dramáticas, insistíamos en el paso de una escena a otra en datos cercanos a la realidad de la historia y sus tramas. Por ejemplo en la serie *Ghassat al hanin*, viajamos a Bahrain y estuvimos tres meses allí, otros tres meses pasados en la India, incluimos actores de estos países y captamos imágenes de la realidad del lugar, como las de las cárceles, el mar, los bosques, los pueblos o las casas; todo ello con la intención de darle a la escena una imagen estética, una imagen metafórica, y también llevar la escena a la realidad del texto y de las tramas dramáticas. Cuanto más realismo tiene la escena, más credibilidad tendrá el drama.

Entrevista con el Dr. Hassan Al Musalim. 19 enero de 2014

El Dr. Hassan Mussalim es docente y antiguo decano del Instituto Superior de Artes Escénicas y el consejo artístico del Secretario General del Consejo Nacional para la Cultura, las Artes y la Literatura. Miembro de la compañía de teatro popular, fundador de la compañía de teatro *Al jil Al waii (La Generación Consciente)*. Tiene en su haber varias obras teatrales como director y dramaturgo.

1.-¿Cuál es el concepto de la escenografía en Kuwait?

- Algunos escenógrafos kuwaitíes creen que la configuración de la escenografía consiste en dividir el decorado y jugar con la iluminación, pero esto es un error y, a veces, se refugian en el uso de una iluminación moderna en movimiento que atrape la mirada de los espectadores aunque se utilice inadecuadamente e incluso llegue a arruinar la interacción y el contacto entre el público y la obra. cuando vamos a obras comerciales, no vemos un lenguaje escenográfico desarrollado según el concepto científico, es decir, nos encontramos con que el decorado, en la mejor de estas obras, solo sirve para definir la personalidad del lugar y la zona de representación. Si llevan a cabo alguna innovación, como esconder al actor, con juegos de magia y trucos visuales, normalmente no se adaptan a la acción dramática y su objetivo es solo atraer al público, no conseguir una obra que contribuya al avance del movimiento teatral ni un teatro coherente que simule y plantee los temas y problemas de la gente, haciéndola disfrutar al mismo tiempo.

2.- Si el concepto de la escenografía en Kuwait es tan sencillo y no va más allá de la simple función de limitar la zona de representación y su identificación, ¿Cuándo se desarrolla este concepto en Kuwait?

- Recuerdo que a finales de los setenta y principios de los ochenta, había un deseo de renovar por parte de los trabajadores en teatro. Hubo intentos y esfuerzos para salir de lo habitual en aquel momento. Se han intensificado las conferencias y los simposios y el intercambio cultural entre los países árabes, además de una selección minuciosa de los textos y la manera de presentarlos en el escenario, teniendo en cuenta de las partes técnicas, la escenografía y la interpretación conjunta. En aquel entonces, tenía una experiencia teatral, "Un hombre y una mujer", es un texto que dirigí y adapté a partir de cuatro textos mundiales de Sheakspare (Otelo, Macbeth, Hamlet y el Rey Lear). Era una representación que no se basaba en la escenografía tradicional, porque la obra contenía un podio de una sola altura sobre el escenario. A veces servía de ataúd para los muertos, otras veces hacía de cama y otras representaba un desierto. Por eso, el decorado estaba diversificado y le aportaba su personalidad al lugar dependiendo de su

función en la escena, teniendo en cuenta que, aunque lo viésemos desde el principio, no podíamos definir su naturaleza más que a través de las escenas de la obra. Además, el vestuario desempeñaba una importante función en esta escenografía, ya que el color blanco cambiaba con las luces de la iluminación y los actores también configuraban el escenario con ayuda de la ropa, que a veces formaba una cama y otra los muros de un castillo, aportándole así múltiples formas a todos los decorados. Es decir, el cuerpo del actor, sus movimientos, sus gestos, su voz y su vestuario dentro del espacio vacío acompañados de música popular en directo, junto con la iluminación, conformaban la escenografía de la representación de manera artística e integral, transmitiendo el espíritu de la obra en el sentido moderno de la escenografía.

3.- Sabemos que usted es el precursor de la teoría del teatro vivo, ¿cuáles han sido los motivos que le llevaron a plantear esta teoría?

- El teatro era un simple entretenimiento sin ninguna función de concienciación del ciudadano árabe. Como árabes, recibimos el teatro de manera errónea, no fundamos un teatro acorde con nuestros sentimientos, esperanzas y emociones. Nuestro defecto, como gente del teatro, fue presentar a la sociedad una copia tradicional de un teatro creado en otro lugar, sin crear un teatro conectado con la historia, la vida, los problemas y las cuestiones del mundo árabe.

4.- ¿Entiendo entonces que usted está buscando una nueva forma para el teatro árabe?

- El teatro árabe no aparece bajo la forma occidental tal como la conocemos hoy, sino que es un elemento sencillo, nuevo e innovador. Nosotros, la gente del teatro, tenemos que acercarnos al público con métodos y medio árabes. Por ejemplo, cuando usamos las sombras chinescas hoy, no debemos acudir a las raíces del legado árabe, porque la función del teatro no es esa. Por eso, mucha gente confunde el teatro árabe vivo con el teatro tradicional y popular de 'Abd al-Karīm Burašīda y otros, debido a la existencia de este elemento en la tradición popular empleado en el teatro árabe vivo. Pero el legado popular en el teatro de 'Abd al-Karīm Burašīd, la mayoría de las veces, no

está en contacto con la representación ni tiene una función dramática y, al mismo tiempo, no se ha escrito el texto de la obra con las bases dramáticas de este legado, y por eso en la actualidad este teatro ni se recuerda.

5.- ¿Le asusta esta confusión? ¿Le preocupa que los artistas teatrales no vayan a entender la teoría del teatro árabe vivo?

- La verdad que sí, no quiero que le ocurra a al teatro vivo lo que ocurrió con el teatro tradicional popular, o que se entienda mal, tal como le pasó a Brecht y su teoría dialéctica.

Piscator es el inventor de la forma épica, no Brecht, quien la adoptó para ponerla al servicio de la esencia de la obra o de su teoría, pero, al final, su personalidad y su teoría se han perdido como tales entre los estudiosos árabes, hasta el punto de que han llegado a aplicar a su teoría del teatro épico el calificativo de 'épica', pese a que él no inventó la épica original. De este modo, la interpretación de los estudiosos árabes acerca de que la teoría se basa en la forma era una forma de hablar sobre la relación directa de la forma con el público, con lo que se produce una ruptura del engaño, aunque el engaño para Brecht era una cosa distinta. Brecht, para resumir, basaba su teoría en otras dos teorías. La primera era la teoría económica del filósofo Karl Marx, en la que criticaba el capital. La segunda era la teoría filosófica de la dialéctica propuesta por el filósofo Hegel. Por lo tanto, al apoyarse en dos teorías para presentar el núcleo de la suya sobre el teatro del distanciamiento, las formas se perdían para la gente, de modo que, al final de su carrera teatral, decía que deseaba denominar a su teatro como teatro dialéctico, aunque, por desgracia, se acabó llamando épico. El problema aquí es quién inventó la forma épica, y ese fue Piscator, que ha sido olvidado, eliminando dos personalidades y dos teorías, la primera la de Piscator y la segunda la de Brecht.

6.- Podemos tener una idea definición resumida de esta teoría y cómo apareció?

- Tuve la idea de la teoría durante mis investigaciones y mis estudios de doctorado en Los Estados-Unidos. Fue el principio de la experiencia con un

texto teatral infantil de la historia de Alaa Al Din, la presenté en una sala multiusos. Utilicé las esquinas de la sala como pasillos de entrada y salida de los actores, mientras el centro de la sala era el escenario. Esta e

Esta experiencia se basaba en elementos significativos, siendo uno de ellos el teatro participativo, en el que se implica al público. Este tipo de teatro depende de una escenografía especial y de las ideas del director a la hora de preparar a los actores, ya que todas las reglas de este teatro son muy distintas de las del teatro tradicional de caja italiana, tanto en sus ventajas como en sus inconvenientes, y en la postura del actor y el modo de participación del público, de la que dependen estas representaciones. Además, este tipo de teatro se apoya en la teoría de la creatividad dramática y el uso de la educación y la enseñanza. Es decir, depende de la formación de los actores para estimular al público, y a los niños, a que participen, y también se esfuerza por crear una especie de contacto entre la obra y los espectadores. Esta experiencia teatral consiguió un gran éxito, hasta el punto de que se solicitó que se repitiese en otras regiones y ciudades en el marco de las festividades escolares infantiles y en colegios de educación especial, por el efecto positivo que creaba en la gente gracias a la escenografía, que reunía al actor y al espectador en una obra conjunta para materializar la representación.

7.- ¿Cuáles los objetivos de su teoría del teatro árabe vivo?

Se resumen en estos puntos:

- Encontrar un método de representación teatral que coincida en forma y contenido con el carácter del espectador árabe?
- Crear un teatro atractivo capaz de influir en el espectador y en las peripecias de la vida social, económica, política y cultural.
- La interacción con el espectador árabe de manera a asegurar la continuidad del teatro en la sociedad.

- Crear una obra teatral viva que provoca vitalidad en los espectadores y les incita a provocar un acto social que a su vez provocará un cambio positivo en la sociedad.

8.- *¿Cuándo y cómo la ha aplicado en Kuwait, en el Golfo y en los países árabes?*

- El comienzo fue en 1991 justo después de la liberación de Kuwait. Me invitaron los compañeros en los E.A.U a crear un taller de trabajo teatral de un mes, la llamé (Por un teatro en el Golfo), es decir un teatro que plantea cuestiones locales y del Golfo en general. La primera experiencia de la teoría en el mundo árabe ha sido la obra teatral (Bala en el mercado).

Convertí el teatro nacional Al-Šāriqa en el lugar de representación de esta obra. El público estaba sentado en todas partes dentro de la sala, transformada en un mercado con decorados populares, de manera que el espectador se sentía implicado en la representación hasta el punto de que, en una de las funciones, repentinamente, un hombre y su mujer se introdujeron en la acción dramática entrando en una tienda y el actor participó y habló con ellos. Este teatro, en aquel momento, tenía varios objetivos fundamentales. El primero era incitar al cambio de las ideas de la sociedad. El segundo, incitar a que la sociedad cambiase a mejor.

Mi primera experiencia en Kuwait fue después de mi vuelta de los E.A.U, para la primera conmemoración de la invasión iraquí a Kuwait, era con el texto (El árbol) que es una adaptación mía del original (El árbol sagrado) del escritor español Fernando Arrabal. Se presentó en la playa. El estudio escenográfico de la representación y la elección de este espacio simbólico no surge de la nada, porque la teoría aboga por la creación de un espacio teatral que represente una parte de la sociedad en la que vive y con la que se relaciona en general, y la elección del mar en este caso se corresponde con la esencia de la teoría, como parte de la vida del pueblo kuwaití, con el que convive y al que está unido, de modo que no tiene una sensación de extrañamiento con el mar, porque es un lugar al que suele ir de forma natural, no siente que va al teatro para someterse a sus reglas específicas. en algunos momentos, el espectador sentía que el mar se transformaba en la ira del pueblo kuwaití

cuando le golpeaban las olas; en otras ocasiones, se transformaba en lágrimas gracias a la luz, los efectos de sonido, la música y el mar como paisaje natural al lado de un decorado artificial. Además, las explosiones contribuían a crear un ambiente adecuado, porque se recurrió a un experto en explosivos del ejército kuwaití para lograr que fuesen realistas, hasta el punto de que algunos creyeron que había vuelto a estallar la guerra. Entre los lenguajes escenográficos tan bellos de esta obra, se encuentra el que el marido y su mujer, juntos, inflasen un globo y lo atasen con una cuerda, moviéndolo cada vez que hablaba con ella. Era una alusión a que seguía viva. Pero, después de caer bajo los escombros, se oye un efecto musical triste y el globo sale volando hacia el cielo. La luz lo sigue hasta que desaparece. Esto es una alegoría, o un símbolo, de la marcha del alma de la esposa, su muerte bajo los escombros, lo que la convertía en una escena muy emotiva para el público.

Se sucedieron las experiencias. La segunda experiencia es conseguir someter el texto tradicional a la teoría del teatro árabe vivo. Es una adaptación del texto de la obra (La ejecución de Ahlem Abdessalam), y aquí insisto que el sentido de esta experiencia teatral no era la obligatoriedad del uso de la escenografía de un lugar abierto o de una escenografía alternativa, porque el tema ocultaba el contenido del texto y la forma no era más que un uso de los principios que se pueden resumir en el concepto y las reglas del teatro árabe vivo, la creación de una especie de contacto afectivo y emocional entre el emisor y el receptor, para que el teatro quede vivo en los corazones, los sentidos y la vida del espectador, para que, al final, sienta que el teatro es un asunto suyo y participe activamente, e incluso para que lo estimule y lo traslade indirectamente del aspecto emocional al intelectual, en el sentido de hacer reflexionar al espectador sobre lo que ha visto en el escenario y después, para hacerle vivir la situación como un estímulo indirecto que reúna y catalice el estado intelectual y psicológico del espectador a través de un tema que sienta, que experimente y que viva al mismo tiempo.

La tercera experiencia, a través de la obra "Abu Yarita", es una representación teatral con escenario íntegramente tradicional, pero con

normas y conceptos de la teoría del teatro árabe vivo, donde el contacto entre la representación y el público se convirtió en un contacto emocional, humano y psicológico, que es el contacto más intenso y difícil en el teatro árabe vivo. También descubrimos que este tipo de teatro no puede existir sin algún medio que cree este contacto, esta profunda interacción entre el espectador y la obra, ya sea con el uso de la forma, o del texto, o de la emoción del público.

Respecto a los países árabes, hemos participado en el Festival Experimental de El Cairo, con la obra (El sueño del pescado árabe), tuvo una acogida muy positiva de parte de los responsables del Festival, además de las demás compañías teatrales participantes, que vieron en nuestra obra un nuevo tipo de teatro, en forma y en contenido.

9.- *¿Se ha limitado el teatro a los mayores olvidándose de los niños?*

- Sí, había experiencias en teatro infantil, todas dentro de las festividades del Consejo Nacional para la cultura, las Artes y la Literatura a través del teatro de títeres. Los actores de esta función eran alumnos de primero de interpretación en el Instituto Superior de Arte Dramático. Fue una experiencia encantadora. La escenografía del espacio teatral consistía en un lugar abierto parecido al teatro romano con un pequeño número de gradas para que se sentase el público. El actor se preparó para entrar en el personaje y cambiar de ropa y de decorado y escenografía, cosa que se llevaba a cabo delante del público infantil, acompañada de música de piano y una serie de canciones y bailes populares realizados por actores, de manera estudiada dramáticamente en mitad del escenario. La experiencia logró implicar al público en la acción y hacer que cantase y bailase y que participase en la interpretación indirectamente. Había una introducción destinada a que el público llegase a esta situación derribando la separación psicológica o el miedo a los personajes antes de que entrara en la sala, que consistió en hacer que una persona dibujase los personajes de la obra en los rostros de los niños. Así, el público se convirtió en actor y en escenografía en general. Esta experiencia integraba a la vez el espectáculo y el placer del teatro, y recibió un gran interés por parte de los presentes y por el Consejo Nacional

de Cultura, Artes y Literatura, que pidió que se prolongasen las funciones unos días más para hacer tres en lugar de una.

Entrevista con el artista Sa'd al-Fara'y. 28 de abril de 2014

Sa'd al-Fara'y es un artista kuwaití con una larga trayectoria como actor, director y autor cinematográfico y teatral hasta la actualidad. Comenzó en el teatro kuwaití en 1958, cursó estudios secundarios de comercio y se formó como director en la televisión Al-'Arabī. Posteriormente, logró una beca de estudios a Gran Bretaña, donde obtuvo un diploma como director y productor televisivo de la BBC en 1969. Luego fue enviado a EE.UU., en 1979, donde se licenció en la Columbia Broadcast. En la misma época, se diplomó en artes de la interpretación y dirección teatral por el Los Angeles City College.

1.-Conocemos la larga trayectoria de Saad Faraj como intérprete, director, compositor cinematográfico y teatral desde los principios del teatro hasta ahora, pero pocos conocen sus méritos académicos. Háblenos de su debut en el teatro kuwaití y como se llevaba a cabo la escenografía en aquel momento?

- Mis comienzos en el teatro kuwaití fueron muy tímidos. Mis tareas se limitaban a trabajos administrativos en los teatros escuelas, colocación de las sillas de los espectadores, la venta de entradas y a la ayuda a los actores. En aquel entonces, el teatro era primitivo basado en la improvisación, con elementos escenográficos muy limitados bajo la responsabilidad del artista bahrainí Yussof Kasem, hasta que llegó Zaki Toulaimat y puso las primeras piedras del teatro académico; yo era uno de sus alumnos. Con él aprendí, durante 4 años, la mise en scène y la recitación. Con las conferencias y las preparaciones de las obras teatrales, recibíamos clases de maquillaje, del arte de las bandas sonoras y de los efectos musicales en el escenario a manos de un gran artista egipcio, no recuerdo su nombre, que vino con Zaki Tulaimat.

2.- *Ha dicho usted que el debut del teatro kuwaití era muy rudimentario en todas sus facetas escenográficas, ¿dónde tenían lugar las representaciones y cómo se preparaban dentro de estas escuelas?*

- Respecto a las salas teatrales en Kuwait, se trataba de algo muy básico, en los patios de las escuelas y en los comedores, tanto en la escuela Mubārakiyya como en la Aḥmadiyya y posteriormente en escuelas modernas, como la de Ṣalāḥ al-Dīn o la de Al-Ṣadīq. Se colocaban unas sillas de madera frente a un escenario rudimentario, atándolas con unas cuerdas para que el público no las moviese. El teatro de la escuela de Šuwayj podía considerarse un teatro moderno y completo, con un escenario acondicionado y butacas fijas, sobre el que se estrenó la primera obra dirigida por Zakī Ṭulaymāt en 1958. La obra fue patrocinada por el jeque ‘Abd Allāh al-Ŷābir al-Šabbāḥ y protagonizada por Nāṣir al-Faraŷ y la actriz egipcia Amīna al-Ṭaḥāwī. En aquella época, hombres y mujeres no podían subirse juntos al escenario en consideración a las costumbres y tradiciones, por eso a ella se le preparó un palco dentro de la sala mientras el otro actor interpretaba su papel sobre el escenario. Así se desarrolló el diálogo entre ellos.

3.- *Sabe usted que solo hay tres teatros en Kuwait y son antiguos y muy deteriorados; ¿Cuáles son las causas de la falta de modernización de los espacios teatrales en Kuwait desde su debut hasta nuestros días?*

- Las causas de la falta de modernización de estos teatros o de nuevas construcciones, son lo que consiguió el teatro kuwaití en atrevimiento y su planteamiento de cuestiones cruciales, como en el caso de las obras *Choff wa Echt* (Vivir y ver) y *Kuwait 2000*, provocando un revuelo en el teatro kuwaití ya que su tema consiste en reivindicaciones para la renovación y la edificación, además de la problemática del fanatismo religioso y su influencia en los jóvenes y su radicalización. Las reivindicaciones tocan incluso el tema del petróleo, pidiendo que se deje de contar solo con él y pensar en alternativa para cuando este se acabe. Este tipo de teatro reivindicativo continuó hasta los años ochenta del siglo pasado. El gobierno sintió el peligro del teatro sobre el régimen y para el país, intentó obstaculizar el avance teatral para no plantear más este tipo de casos que pueden concienciar al

pueblo acerca de cuestiones políticas, económicas y sociales. Otra causa importante para esta falta de interés por la renovación en el teatro, es la falta de especialización de los responsables del sector; no tienen ningún vínculo con el arte, y la modernización de los teatros es la última de sus preocupaciones.

4.- ¿Posee el teatro kuwaití una infraestructura sólida?

- Tenemos artistas muy competentes capaces de crear cosas de la nada, como son los diseñadores de decorado, vestuario e iluminación. Lo observamos a través de la cantidad de obras teatrales premiadas en festivales locales que organiza el Consejo Nacional para la Cultura, el Arte y la Literatura, del Golfo árabe y árabes. Sin embargo, y desgraciadamente, no tenemos infraestructura sólida. No tenemos ni siquiera salas innovadoras que sigan el desarrollo teatral o que sigan al artista, sus pensamientos y sus capacidades adquiridas con sus estudios en Instituciones artísticas especializadas o a través de becas de estudios en teatro y música.

Entrevista con el Dr. Alī al-Kahīdī. 9 de mayo de 2014

El Dr. Alī al-Kahīdī es Diplomado por el Instituto de Enseñantes en 1986, graduado en el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait, máster de la Universidad del Espíritu Santo de Líbano, doctor por la universidad de Ḥalwān de El Cairo, trabaja en un equipo de la sección de enseñanza del Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait y es diseñador de decorado de numerosas obras teatrales y series de televisión.

1.- ¿Cómo se entiende el concepto de escenografía en Kuwait?

- El término 'escenografía' no se conoció en Kuwait hasta que los diseñadores de decorado salieron en viajes de estudio al extranjero, a países más avanzados. Por desgracia, hasta el momento no se ha entendido el significado real de este término, excepto entre algunos especialistas académicos. El concepto de escenografía para nosotros es completamente

distinto del concepto empleado en occidente. En Kuwait, el escenógrafo se encarga únicamente del diseño y de la ejecución del decorado y la iluminación. Pero la escenografía, en realidad, es la construcción de la imagen escénica completa. la función del escenógrafo no se limita, como creen algunos, al diseño del decorado y la iluminación y no intervenga en ningún otro elemento de la obra, como el movimiento de los actores, el vestuario o la música, o incluso el espacio escénico en general. Hay quien considera que, si el escenógrafo se ocupase de estas cuestiones, dominaría o invadiría la función del director y haría peligrar su liderazgo, ya que, como todos sabemos, el director es el amo de la obra. Pero esta idea es errónea. En Kuwait se considera que el director es un artista completo que se ocupa de todas las funciones, empezando por la escenografía y llegando al último de los elementos de la obra. Este es uno de los problemas a los que se enfrenta el teatro kuwaití.

2.- Según usted, ¿Quién es la persona que merece ser considerado como escenógrafo?

- Si analizamos correctamente la historia del teatro universal en general y la del teatro kuwaití en particular, observamos que el diseñador del decorado en Kuwait es el más adecuado para ser definido como escenógrafo, ya que estudia distintas materias científicas relacionadas con la estética y la plástica del espacio, como el diseño de vestuario y de iluminación, y la importancia del color para el diseño general y formal, la distribución de los volúmenes e incluso la escultura. Todos estos estudios lo preparan para recibir esta denominación y para ser un escenógrafo de éxito”.

3.-¿Cree usted que tenemos una verdadera escenografía en el teatro kuwaití?

- Sí, hay una escenografía real en la mayoría de las obras académicas. Sugiere que el trabajo se completa juntando las ideas de todos los miembros del equipo, de modo que el decorado, el vestuario, la iluminación, la interpretación y la dirección aportan sus conceptos formales y dramáticos reales para transmitir el el mensaje al público. Estas situaciones son habituales entre los académicos, que trabajan como un solo equipo jugando

el papel del escenógrafo del decorado, aunque no cuentan con un escenógrafo en el sentido científico del término, ya que en ellos está el alma del escenógrafo. Emplean la tecnología disponible en el teatro y la ponen al servicio del decorado según sus capacidades, además de la tendencia de algunos a emplear trucos teatrales basados en la tecnología, con lo que, para el diseño de la escenografía, recurren a un técnico que se ocupa, por ejemplo, de crear un escenario móvil sobre la escena original para superar las carencias tecnológicas del teatro o le dan un movimiento mecánico al decorado para intensificar la sensación dramática, además del placer y la sorpresa.

4.- Ya que ha mencionado la tecnología, ¿tenemos técnicas o aparatos de iluminación desarrollados, como los proyectores Mabenoq y hologram en teatro kuwaití?

- En el teatro kuwaití, no existen técnicas inusuales o fuera de lo común desde los inicios hasta la actualidad, en especial en lo que respecta a los aparatos utilizados para la iluminación, que suelen ser el Fresnel, focos de distintos tamaños, *flood lights* y dispositivos en serie. Actualmente, se han introducido en el teatro kuwaití aparatos modernos como los proyectores o las luces LED, aunque no se utilizan en todas las representaciones. En cuanto a los dispositivos holográficos, son aparatos que solo se han usado alguna que otra vez en festividades u obras con ocasión del día nacional del país. Así que, a pesar de disponer de aparatos modernos, no se usan en el teatro como tal, sino en representaciones determinadas que nada tienen que ver con el teatro dramático debido a su alto coste, ya que el teatro recibe del estado unas subvenciones limitadas.

Entrevista con el Dr. Anbar Walid. 17 de mayo de 2014

Anbar Walid, licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático de Kuwait en 1989, máster de la universidad de Rennes en 2000, trabaja en el equipo del departamento de enseñanza del Instituto Superior de Arte Dramático en las materias de diseño y realización teatrales, así como

dibujo general y figuración. Autor de muchas obras de artes plásticas y poseedor de numerosos galardones locales y de ámbito árabe a la escenografía teatral.

1.- ¿Cuál es el concepto árabe, en general, y kuwaití en particular, de la escenografía?

- La escenografía es un concepto bastante nuevo para nosotros. Me acuerdo que en los años ochenta cuando todavía era estudiante, tratábamos los elementos de la obra teatral cada uno por su lado. El decorado era el referido por este concepto en aquel entonces. Además, el vestuario y la iluminación eran considerados como meros elementos complementarios. Con el paso del tiempo, el concepto ha empezado a tomar importancia, ¿cuál es su origen?, ¿Cómo funciona? Sabíamos de los libros que la escenografía es arte completo, y el decorado no es más que uno de los elementos que lo componen, como el espacio y el lugar escénico. Este es brevemente nuestro concepto de la escenografía moderna.

2.- ¿Hay gente que se interesa por la parte escenográfica en una obra teatral, sea de los especialistas sea de los amantes del teatro kuwaití?

- Sí, hay un interés enorme, sobre todo por parte de los jóvenes. Antes, existía la especialización, es decir que los diseñadores no entran en el trabajo de unos y otros, es más, nadie tiene conocimiento de los demás detalles y especialidades. Al final, el director es el que tiene en mano todo el asunto, es el que dirige y coordina entre estas especialidades. Hoy en día, las generaciones más jóvenes dominan varias especialidades y tienen interés por todos los asuntos que tienen relación de cerca o de lejos con la escenografía, sea en el decorado, el vestuario o la iluminación, e incluso en la estética teatral y la dirección.

3.- ¿Cuáles son las bases principales para el diseño de una escenografía que sirva la obra y la dirección?

- El texto constituye el punto de partida de cualquier obra teatral, y necesita de un equipo de trabajo homogéneo y completo. El director de la obra se encarga de la interpretación y movimientos de los actores, mientras que el

escenógrafo es también un director plástico de la misma obra, por lo que se requiere un acuerdo y una comprensión entre ambos para conseguir que todas las ideas, elementos y postulados teóricos se fundan al servicio de la representación. De este modo, la relación de la escenografía con todos los elementos de la representación es un proceso creativo, lo cual significa que todos los elementos escenográficos de la obra artística tienen un sentido y una justificación de su presencia dentro del cuadro plástico o la escena. Al dar comienzo el proceso de diseño, es imprescindible la lectura del texto en primer lugar, y el diseñador no debe dar por buenas las descripciones de las escenas escritas por el autor, sino que tiene que crear un lugar para la acción a partir de su imaginación, sus ideas y sus experiencias propias acumuladas para llegar, finalmente, al más alto grado de equilibrio plástico con el texto de la obra. Por eso, la escenografía es el soporte de cualquier obra que se estrena en el teatro, en el cine o en la televisión”.

4.- ¿Cuál es el grado de desarrollo tecnológico de las salas de espectáculos en Kuwait? ¿Se asemeja al de las salas mundiales?

- En los países desarrollados, el teatro sirve como inversión. Las productoras preparan y acondicionan completamente los teatros con tecnología moderna tanto en el escenario como en la sala, para conseguir una escenografía que impresiona y contribuye al éxito de la obra y a atraer a numerosos espectadores, asegurando la continuidad de las representaciones durante diez años o más. En Kuwait, sin embargo, no podemos comparar las productoras nacionales con las de otros países, porque se estrena en salas antiguas, que no disponen de tecnología moderna y, aunque ha habido algunas tentativas, no se ha conseguido que las funciones se mantengan más allá de diez días o poco más.

El teatro del Palacio de Congresos de Bayyān es el único teatro desarrollado en comparación con los demás que hay actualmente en Kuwait, pero no está a la altura de los escenarios internacionales. Se caracteriza por un proscenio con unas dimensiones de entre 15 y 17 metros y una profundidad de entre 25 y 30. Este teatro dispone de un escenario móvil por medio de un mecanismo hidráulico con el que pueden subirse o bajarse las cosas. También tiene

discos redondos que ayudan a cambiar los escenarios con facilidad, además de una parrilla superior que sostiene los escenarios y la tramoya.

5.- ¿Cuál es la naturaleza de los decorados utilizados en Kuwait?

- Los decorados utilizados en Kuwait son, muy a menudo, decorados realistas contruidos en el escenario, adaptados a los textos y condicionados por las posibilidades y materiales de los que dispone el teatro. En algunas ocasiones se utilizan decorados simbólicos para salir del paso y como solución a la hora de encontrarse con textos cargados de decorados.

6.- ¿Influye el decorado en el actor en el escenario?

- ¡Por supuesto que influye!, el decorado está para influir en el actor y en el público. En una obra, antes de levantar el telón, el escenógrafo seguía pintando algunas piezas del decorado que representaba una prisión. Casualmente, esto favoreció la escenografía y la escena, porque la pintura fresca producía unos reflejos muy hermosos que destacaban con una iluminación gracias a la cual el actor y el espectador vivían las dificultades y desgracias del interior de esa oscura prisión.

7.- ¿Hay diferencias entre el diseño de la iluminación anteriormente y ahora?

- Hace diez años, no existían diseñadores de iluminación en Kuwait, salvo ciertas iniciativas de iluminar el escenario de manera rudimentaria. Hoy en día, hay un grupo de diseñadores especializados y de calidad. Trabajan basándose en su experiencia y estudios en la iluminación teatral, especialmente en el teatro académico, cuya iluminación es completamente distinta de la del teatro comercial, que solo depende de un chorro de luz para crear un ambiente general y algunos focos de fiesta mal estudiados para ciertas situaciones dramáticas. A pesar de que no se reconoce al escenógrafo kuwaití como artista, no se pueden ignorar algunos nombres que destacan en este arte teatral, tanto en el decorado, como en el vestuario o la iluminación, como Mūsà Ārtī, Naʿyf ʿYamāl, Fayṣal al-ʿUbayd, Muḥammad al-Rabbāḥ, Fahd al-Maḍan, Ḥusayn Bahbahānī, Ayman ʿAbd al-Salām y otros jóvenes cuyos nombres están escritos en los palmarés de los festivales nacionales y árabes.

Entrevista con el Dr. Hasan al-Mahnā. 26 de septiembre de 2014

Hasan al-Mahnā es artista plástico y profesor del Instituto Superior de Arte Dramático, departamento de decorado, profesor de diseño teatral, dibujo técnico y perspectiva.

1.- Como profesor de dibujo técnico y de perspectiva ¿puede explicarnos en que consiste el dibujo técnico y cual es su importancia?

- El dibujo depende de una visión clara del futuro que depende de la reflexión, constituyéndose esta en la comprensión. El dibujo, por tanto, es intrínseco a la vista o a la reflexión, porque es el punto de partida de la organización de los procesos sobre los que se aplica el diseño. El dibujo tiene dos funciones: permite al diseñador registrar y analizar ejemplos existentes, y aporta bocetos dibujados, es decir, el modo de probar distintos elementos imaginarios. Por tanto, la transformación del dibujo en una obra organizada y planificada define la capacidad del dibujo a mano alzada como uno de los talentos ordenados y acumulativos, que son: la copia, la observación, la comprobación, la coordinación y la normalización, con la finalidad de relacionarse con ellos con mayor efectividad, es decir, con mayor uso del dibujo a mano alzada, sin restringirlo a la estética visual, para que el dibujo tenga una finalidad superior en el plano intelectual y sea una herramienta del diseño.

2.-¿Qué es la perspectiva y cuales son sus tipos? ¿tiene ventajas en el diseño escénico, o en el diseño en general?

- La perspectiva tridimensional conlleva el largo, el ancho y la profundidad y se divide en dos tipos, la isométrica, que es una perspectiva de cuyo uso no se beneficia el director teatral, sino que es la perspectiva de las secciones de realización tridimensional que nos ayudan a ver los detalles de los objetos que se desean construir en el taller; y la perspectiva arquitectónica, que se emplea en el diseño del interior o el exterior de cualquier edificio. Por medio de esta perspectiva, el diseñador puede conseguir el mayor valor de producción a la hora de disponer de los materiales y plantear las ideas cuyos detalles pueden traducirse si es necesario, ya sean técnicos o dramáticos. Es

un arte que se inscribe en el proceso artístico plástico debido a las medidas de proporción, armonía y equilibrio de las partes y elementos de la hora y las líneas, así como de las luces y las sombras, que desempeñan una importante función en la materialización de los objetos para aportarles tridimensionalidad.

3.- Sabemos que hay un gran número de métodos utilizados en el dibujo técnico y de perspectiva en el teatro, pero ¿hay métodos nuevos e innovadores utilizados en el diseño escénico en Kuwait?

- La verdad, hablando de los programas del Instituto Superior de Artes Escénicas y en los estudios de la perspectiva escénica, no hay métodos innovadores. Los métodos utilizados llevan 50 años, se basan sólo en el método italiano, que ha sido adaptada para crear escenas que impactan en primer lugar al director, luego saber, aproximadamente, el lugar de los elementos y de los decorados de manera que se aproxima a la realidad. Con lo cual, las medidas, los ángulos y las perspectivas son calculados a través de una sola persona sentada en el lugar perfecto en la sala, concretamente, el centro del teatro, de manera que el punto de fuga del lugar de todos los elementos este a 170 cm por encima del nivel de la tabla del escenario y no del suelo. de todos los elementos del escenario que está a un metro con setenta centímetros del suelo del escenario, no en el suelo mismo. Así, si esta persona se mueve de este lugar, la perspectiva cambia intuitiva y completamente. En cambio, con las aplicaciones innovadoras de perspectivas tridimensionales, el diseñador puede ver todos los ángulos de la perspectiva desde cualquier lugar del teatro con solo tocar una tecla y moverse cómodamente con la cámara desde una altura de 2 o 10 metros, o más. Puede igualmente convertir la cámara en el ojo del actor o el director en el escenario, moviéndose a través de ella ofreciéndonos, cómodamente, nuevos ángulos de la perspectiva. Allí radica, en rasgos generales, la diferencia entre el dibujo manual y el dibujo con una aplicación en tres dimensiones.

4.- Ya que nos hemos metido en el tema de estas aplicaciones innovadoras, ¿Nos puede dar una idea sobre su importancia en el diseño escénico?

- Gracias a las aplicaciones innovadoras, el diseñador reduce el tiempo y ahorra en materiales. Estas aplicaciones aportan al diseñador un conocimiento completo de sus necesidades, con todas las medidas del teatro, y una idea integral de cada escena, incluido el mecanismo de movimiento empleado a largo de la acción de la obra. En otras palabras, es posible aprovechar estos programas en muchas cuestiones importantes, como para ahorrar tiempo y esfuerzo al diseñador o al escenógrafo, al intervenir en el proceso de diseño, de dirección y de realización, además de en todos los pequeños y grandes detalles con mucha facilidad y sin interrumpir el ritmo de trabajo. Con estos programas, después de una lectura analítica del texto, se pueden tomar todas las medidas de diseño, empezando por los croquis y los planos para dar las medidas a la fase de producción y realización, con un proceso informático que no necesita materias primas como tablonés, telas, clavos, hierro, etcétera

5.-¿Tenemos diseñadores que utilizan estas aplicaciones informáticas en Kuwait? ¿por qué no se utilizan en las asignaturas de diseño en el Instituto Superior de Artes Escénicas?

- Se está llevando a cabo gracias a iniciativas personales de algunos diseñadores y escenógrafos, a través de cursos de formación o a través de entrenamientos personales sobre aplicaciones formativas. Así que el escenógrafo en Kuwait no ha recibido formación en estos programas de manera especializada y aplicada a los fundamentos del diseño teatral o dramático en general en el Instituto Superior de Arte Dramático, sino que lo ha hecho de manera personal, ingresando en centros en los que, mientras trabaja, aprende a usar estos programas y herramientas en la operaciones de escenografía general, por consiguiente, se dedica a la escenografía por su propio desarrollo personal, aprovechando su talento para estos programas y poniéndolos al servicio de sus necesidades y deseos en el campo del diseño teatral. Por ello, la mayoría de los escenógrafos o diseñadores de decorado en Kuwait, trabajan, según su talento, con el dibujo tradicional (a mano), y el motivo de esto es la falta de preparación, de lugares, de salas, de herramientas y de aparatos adecuados, además de la falta de profesores especializados en este campo en las instituciones de enseñanza, más concretamente en el Instituto Superior de Arte Dramático.

6.- *¿Existen alternativas a estas aplicaciones que se utilizan en el diseño escénico en Kuwait?*

- Por detrás de las técnicas y programas modernos, las maquetas constituyen la segunda opción de los diseñadores con capacidad para emplear programas tridimensionales, mientras que en Kuwait, dadas las posibilidades limitadas del diseño por ordenador, la maqueta es la primera opción y también el motivo de la pérdida de tiempo y esfuerzos en comparación con las posibilidades de estos programas para realizar diseños precisos a escala en maquetas de tres dimensiones, además de la facilidad de transportarlos o eliminarlos y para cambiar o modificar la luz y los materiales con precisión y exactitud con solo apretar un botón.

7.- *¿Cuál es su definición de la maqueta?*

- Son modelos tridimensionales que reflejan la escenografía del escenario a una escala menor. El diseñador o escenógrafo crea una reproducción a menor tamaño de las partes del teatro y del decorado de forma proporcional para obtener una forma general de la escena dramática con todos sus detalles. El modo en que se realiza comienza después de tomar las mediciones deseadas, normalmente a mano, empleando reglas y otros elementos. En Kuwait, hay otro modo de hacerlo, que es introduciendo las mediciones en un programa de diseño 3D, que recorta con precisión todo lo necesario y toma mediciones por laser que después se combinan para crear la forma definitiva de la pieza y la maqueta en su conjunto. Los materiales utilizados para fabricar la maqueta suelen ser madera, cartón, hierro, aluminio u otros que puedan emplearse sin dificultades para obtener la forma definitiva del escenario.

ABSTRACT. ENGLISH

MAITHAM MAHA AL MUWAIL

Scenery Design and Arab Theatre Culture:

Set, Clothing and Lighting in Kuwait Performing Arts since 1960

Key words: scenery, theater, Arab culture, history, Kuwait.

This research is focussed in theatre scenery design, from two different points of view: the Western and the traditional Arabic ones. It reflects on scenery as an intervention of visual in a performing show, as an analysis of visual communication in a live piece. In addition, it gives an historical view on a country little known in this regard as it is Kuwait, which has its own emergent production among the classical Islamic cultures.

Arab Persian Gulf countries, from discovery of oil wealth in mid XX century, started a serious reflection on their traditional roots on which to build a XXI culture. Kuwait as a crucial country in this sphere, is making an up to date in its ancestral culture.

MAIN GOALS

A.- To analyze the Arab scenery scope in these last decades, in particular Kuwait's since 1960.

B.- To observe the scenic classical tradition in Arab culture, from ancient times to the present day.

C.- To exhibit Scenery Design current characteristics, both conceptual and technical, in the Arab world with the use of brand new technologies.

SECONDARY GOALS

- 1.- To know today's technical and theoretical aspects of scenographic works of Arab culture, in particular Kuwait's since 1960.
- 2.- To analyze the evolution from traditional arab approaches to last years in Scenery design.
- 3.- To study what new techniques bring to Arab theatre in general and in particular Kuwait's.
- 4.- To know the scenic environments and history in Arab world in general and how is developed at present.
- 5.- To analyze the scenery roots and bring to know the major historical and contemporary artists.

GENERAL CONCLUSIONS

On Scenery in general

- 1.- Scenery can be defined as creation of the concept of visual elements that make up a show.
- 2.- Scenery Design creation helps the play to define the time by pace and sequence elements, both actors, objects, decoration, lights, etc. on stage.
- 3.- Scenery is a work of a whole team: built on the idea that moves the spectacle it acts coordinating director and all the artistic participants.
- 4.- Audience is always the key element of the show. Scenery is summarized in three key words: space, viewing and audience. That's why the entertainment locations are what make the start site; from classical to alternative ones, including street theater places.
- 5.- In scenery the influence of technology is crucial to the point that it determines the show concept. A performance with a particular technology becomes just different of one with another.

6.- Historically the goal of scenery is to immerse the viewer in an imaginary trip through the space realization of the show by displaying visually its narrative.

On the concept of scenery in the Arab world

1.- In the Arab world there was not the Western idea of theatre due to religious and moral influence formerly adopted. Muslim tradition, was not keen to figures representation, and this influenced the theatre world. Theatre, as we understand it today, only began to develop two centuries ago.

2.- Historically in Arab culture there is a general evolution on entertainment visualization, coming from pre-Islamic period until XX century. It will develop a particular idiosyncrasy due to its nomadic origin and their adaptation to Islam. It will influence European culture during Al-Andalus era through major studies, translation and dissemination of classical Greek and Roman legacy. The Arab Renaissance occurred in the nineteenth century in Lebanon and Egypt, and so the initial process of "normalization" with Europe.

3.- In Arab culture the concept of representation is conditioned on the official level by religious influence. In the literature, theatre and scenery is specifically affected by Quranic philosophy.

4.- The sense of Representation in Arab countries is conditioned by specific location where it is made. These spaces are ranging from cafes, plazas, streets or some saloons for storytelling and folk tales.

5.- Scenery in this environment is characterized by orality and expressive power. They are fundamental diction and gestures, body movements, interaction with the audience... all the range of resources to keep the audience's attention. Orality in the Arab world has many figures coming from its cultural heritage.

6.- Improvisation in representation is characteristic of the most figures in classical Arab popular theatre. This means that in regular theater, performers adaptation of the traditional world to more formal plays, following a script, will become a big problem for artists who are accustomed to improvisation and intuition.

7.- Theatre and scenery, understood as in the western world, are modes of artistic expression developed very late in the Arab world. In the early XIX century they begun representation in the European mood. Mid-nineteenth century they begun in Egypt to bring to scene the traditional Arabic heritage. In the late nineteenth century, together with translation of classical Europe pieces, they incorporate a theatre based in the traditional poetic and discursive legacy, classical tales and stories.

8.- In the early twentieth century the study of European trends emerges and some pioneers make good adaptations to the Arab mood: Aḥmadšawqī, Maḥmūdṭaymūr, Tawfīq al-ḥakīm, `Alibākaṭīr, Bašarfāris, Sa`dallāhwannūs.

9.- Mid-twentyth century, with an intense cultural contact with Western world, the modern Arab theatre movement developes. Performing arts are studied in official institutions, as well as the basic scene elements. Then Scenery appears.

10.- The scenery designer emerges and his rol is finally defined in the Arabic World in 1970 as the one responsible for the theatrical space, dedicated to harmonize all the elements of the representation.

11.- Today, scenery for Arabs are in a historic crossroads, between two very different concepts but pointing to stylistic innovations in their new formations. By one hand, the ancient and classical style, coming from their nomadic tradition based on orality, with a number of resources adapted to scenic forms for a changing and heterogeneous audience. On the other hand, the line of clear European influence using Western standards adapted to the Arabic taste, as well as performing famous foreign pieces. Finally, in the last decades there are a number of groups with surprising innovations that lead to a bbrand new tipe of show, with its own characteristics.

12.- In Gulf countries and particularly in Kuwait, with the financial means arising from the wealth coming from oil production and their big presence in the international economy, some brand new culture has come, Arabic particular, where the latest technical methods are used, where they look for

appropriate solutions concerned to technological aspects of theatre and scenery.

13.- The scenery concept, still remaining the old mentalities thinking of scenery designer as a mere decorator, is changing, updating and valuing the new concepts derived from new technologies.

14.- The most traditional Arab environment resists the acceptance of modern theatrical trends. Artists have to adapt to new technologies in this new context, where appears new spaces, mobile scenarios, projection screens, modern lighting by laser, 3d technology, holograms, mapping, etc.

15.- The arab world continues with a sense of scenery too stuck in the past. Meanwhile, in Europe or America are committed to the spirit of collaboration among different artists. There the director, set designer and team join forces to develop the piece, while in the Arab world the director is still considered the one and only creative element.

On scenery design in Kuwait

1.- The people of Kuwait have had a cultural and artistic renaissance after the discovery of oil in its territory in the mid-twentieth century. In culture highlights the important work of theatre for the progress of society and so the interest in scenery.

2.- Theatre had a first manifestation in Kuwait in 1922, in the yard of Ahmadiyya school. Between 1936 and 1939 Kuwaiti Department of Education brought together a number of Palestinian academics and teachers. Three of them contributed to the revival and development of theatre in Kuwait: Ḥamd al-Raʿīb, Muḥammad al-Našmī and Zakī Ṭulaymāt

3.- The National Council for Culture, Arts and Literature was established in 1973 to manage all cultural and artistic activities. From this point emerges the creation of National Drama Festival in 1989 and the Qurayn Festival in 1994.

4.-The art of Scenery was introduced late in Kuwait. That was looked as a simple set designer. Now they have moved to a more complex sense of coordinator of the whole visual concept of a theatrical show.

5.- In Kuwait there are different types of theater, though predominately it is commercial. Nevertheless there are some accademic theatre, exhibited in national and international festivals. It is especially popular the theatre for children.

6.- Regarding the scenery, the Kuwaiti commercial theater is very professional and good but with little risky concepts.

7.- Clothes and costumes concepts in theater had very humble beginnings and they were presented realistically. Traditionallly they all were dedicated to the arab and Islam past. Lately, with the development of Kuwait and its theatre, they abandoned the classical Arabic language, they use the popular one and surprisingly creating specigfic costume is neglected.

8.- The lighting in this type of commercial theater normally is not set as dramatic device, simply serving to give light to the scene so that audience can see the actors, and nothing else.

9.- In commercial theatre is common the presence of folk music: *sāmīriyyāt*, *jammāriyyāt*, *zuhayriyyāt*, *nahmaand* moaxajas sung.

10.- Accademic theatrical activities came under the cultural program established by the National Council for Culture, Arts and Literature since 1989.

11.- Most of the works of accademic theatre of Kuwait involve a dip in the investigation of drama and scenery. They use different kinds of modern technologies such as mobile lighting, screens or projectors.

12.- In academic theatre of Kuwait at the beginning it did not exist a specialization in the various elements of representation. It was a realm of amateurs, premiering collective and improvised works.

13.- In the late 1980s and early 1990s the universal artistic trends are followed in Kuwait. Then scenery appears in accademic plays and it is considered as a priority as well as interpretation and collective representation. Finally scenery becomes an inseparable parte of a show as an integralunity.