

Análisis plástico y sonoro de *Alicia y las ciudades invisibles* de Onírica Mecánica

Teatro independiente en las redes comerciales

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Universidad Internacional de La Rioja y Universidad Complutense de Madrid
jteira@ucm.es

NOTA BIOGRÁFICA: Realiza su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid sobre la dramaturgia del medio audiovisual en el teatro. Ingeniero de telecomunicación por la Universidad Politécnica de Cartagena, tiene formación y experiencia como actor, habiendo estudiado el Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR y el Máster en Calidad en Educación Superior en la UOC.

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre la posibilidad de que el teatro independiente encuentre espacio en salas o teatros habitualmente considerados como comerciales, a partir del análisis del espectáculo *Alicia y las ciudades invisibles* de la compañía de la Región de Murcia Onírica Mecánica. Para ello, es necesario partir de una definición de teatro independiente en un sentido amplio y contemporáneo, en base a la cual se enmarcaron las *II Jornadas de Teatro Independiente* en el Institut del Teatre. Así, se argumenta el interés de investigar el trabajo de la compañía dentro de su línea de teatro de objetos y se estudia mediante el espectáculo analizado si las características de independencia se encuentran en la poética de Onírica Mecánica. Finalmente, se da respuesta a la pregunta de partida conforme a todas las consideraciones anteriores. La metodología llevada a cabo se encuadra dentro del análisis de los espectáculos, centrado en la plástica escénica (escenografía, iluminación, caracterización, vestuario, diseño gráfico y videoescena) y en el diseño de sonido, describiendo cada elemento formalmente y luego encontrando su sentido dramático. Se buscará dar con la estrategia estético-estilística del espectáculo, su objetivo de escenificación y núcleo de convicción dramática.

Palabras clave: teatro independiente, análisis de espectáculos, plástica escénica, dramaturgia, teatro comercial

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Análisis plástico y sonoro de *Alicia y las ciudades invisibles* de Onírica Mecánica

Teatro independiente en las redes comerciales

Introducción

El término «teatro independiente» en España se encuentra tradicionalmente asociado a un movimiento popular, políticamente reivindicativo y con iniciativas del teatro de vanguardia, que tuvo lugar durante el franquismo, la transición y los primeros años de la democracia (Fernández Torres, 2019). La definición histórica de teatro independiente en España referida a dicha creación en determinada época y circunstancias puede ampliarse en la contemporaneidad de un modo más extenso y menos exclusivo (Jornadas de Teatro Independiente, 2019: 2). Este planteamiento no estuvo exento de discusión en el seno de este foro, a causa de la definición del teatro independiente histórico conforme se ha planteado anteriormente; sin embargo, sí existe cierto consenso entre los investigadores y creadores en distinguir cierto teatro —ya sea denominado independiente, alternativo, *off*, *underground* o de otra forma equivalente— que se distingue de las producciones al uso, habitualmente referidas como comerciales, por mantener una determinada filosofía de creación. Las características esenciales de esta serían su libertad creativa, independencia de la mercadotecnia, carácter incisivo y bandera del compromiso artístico y ético. En este punto, propongo mantener la denominación de «teatro independiente histórico» para ese teatro con tal relevancia en nuestra historia escénica y emplear la de «teatro independiente» en general para el teatro que, en la actualidad, integra las características anteriormente descritas.

La compañía Onírica Mecánica, afincada en Cartagena, trabaja con teatro visual y de objetos, habitualmente al margen de las redes de producción y exhibición más significativas de la Región de Murcia, pero al mismo tiempo recorriendo la geografía nacional e internacional en festivales de diferente calibre. Durante doce años ha transitado caminos poco explorados escénicamente planteando espectáculos de pequeño formato, muy cercanos a grupos de pocos espectadores y en espacios alternativos. Algunos de ellos relacionados con el trabajo con títeres, incluso autómatas, otros más similares a la

instalación, pero siempre con el foco puesto en investigar un lenguaje particular a partir de los objetos. Desde 2017 la compañía tiene de gira *Alicia y las ciudades invisibles*, una propuesta para teatros a la italiana que, pese ser la primera ocasión en que un espectáculo de la compañía toma esta disposición, no renuncia ni a la independencia creativa, ni a su compromiso artístico con el teatro de objetos, ni a su peculiar sistema de organización y creación, en el que más adelante profundizaré. Por tanto, ahora requiere de espacios que anteriormente le habían sido ajenos y se alejan de las redes alternativas de distribución que habitualmente han recorrido, aunque el espectáculo resulta asimismo plenamente adaptable a un espacio de esta índole.

El objetivo de este artículo es, en primer lugar, justificar el encuadre de Onírica Mecánica como compañía de teatro independiente conforme a la definición amplia y contemporánea caracterizada al inicio. En segundo lugar, argumentar el interés de estudiar el trabajo de esta compañía, fundamentado en el tipo de creación artística que realiza y en su proceso creativo. Y, por último, cuestionar si la independencia creativa y el compromiso artístico del teatro independiente se encuentran reñidos con su exhibición en teatros y salas considerados «comerciales», entendiendo por tales los que acogen programación diversa dirigida a un público mayoritario que permitan una rentabilidad económica, y donde el compromiso estético y la visión de los creadores suelen tener como condiciones de contorno las limitaciones de la mercadotecnia y la asistencia de público (Tirao, 2008: 12). Se propone, pues, una distinción entre espacios independientes y compañías independientes, e incluso, proyectos independientes, ya que tal independencia no tiene por qué ser total ni ser mantenida a lo largo del tiempo en las fases de producción, exhibición y distribución.

Para llevar a cabo estos objetivos, parto de lo general hacia lo particular. Primero reflexiono sobre el tipo de trabajo y poética de la compañía, así como su forma de afrontar los procesos creativos, para luego llevar a cabo el análisis de su último espectáculo: *Alicia y las ciudades invisibles*. En él espero encontrar las características que justifiquen la adscripción de la compañía al teatro independiente y, al mismo tiempo, responder si una propuesta como esta, planteada para grandes salas y redes comerciales, puede seguir siendo un adalid de la independencia de la compañía.

La poética y proceso creativo de Onírica Mecánica

Onírica Mecánica

La compañía nace en 2008 de mano del melillense Jesús Nieto, tras su formación y carrera en Madrid, donde estudió dirección cinematográfica y pasó varios años trabajando en televisión. También estudió dramaturgia con Mauricio Kartun y Gabriel García Márquez, además de asistir como externo a la RESAD. Él mismo dice que «se aburre pronto» en el sentido de que después de unos años realizando un trabajo siempre busca la forma de salir de su zona de confort con una nueva labor (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Esto se refleja en sus espectáculos, donde existe una

continua búsqueda de nuevas vías expresivas y de comunicación con el espectador, asumiendo el riesgo de lo desconocido y no acomodándose en el uso de unos u otros recursos. Su objetivo profesional cambió cuando entró en la compañía Teatro de los sentidos de Enrique Vargas, lo que le llevó a ser uno de los fundadores también en Madrid de La nave de los locos, espacio que a su vez dio lugar a la compañía Teatro en el aire. Estas compañías, que continúan en activo, realizan propuestas del llamado teatro sensorial, una disciplina que trasciende lo exclusivamente visual y sonoro para implicar la percepción del espectador por medio del resto de los sentidos, estimulando su emocionalidad mediante el juego escénico (Fernández, 2013: 18; Teatro de los sentidos, 2017). Este teatro, pues, requiere diluir la frontera entre espectador y espectáculo, a fin de fomentar una participación creativa por su parte. Por ejemplo, *El laberinto de Ariadna* de Teatro de los sentidos llevaba al espectador a ciegas por el laberinto para que experimentara diferentes sensaciones; por su parte, en *La cama* de Teatro en el aire, los espectadores eran acostados para experimentar la situación desde esta perspectiva.

Posteriormente, Jesús Nieto empezó a desarrollar su propia línea de investigación centrada en la memoria y en la relación de las personas con los objetos en lo que llamó Onírica Mecánica. Trasladada a Cartagena en 2010, la compañía ha creado espectáculos como *El rumor del ruido* (2016), *Frágil* (2014), *Morfología de la cieguera* (2013), *Circo interior humano* (2011) o *El extraño viaje de un hombre y un pez* (2009), entre otros, siguiendo su propio esquema creativo y ajena a los círculos de exhibición habituales, lo que paradójicamente ha incluido varios festivales de títeres y giras internacionales en países como Corea del Sur, Polonia o Rusia. Los puntos en común de



Figura 1. Jesús Nieto trabajando en *El rumor del ruido*, espectáculo multipremiado que plantea un viaje sobre diferentes sonidos reales e imaginarios generados en directo. Fuente: Onírica Mecánica.

estas propuestas son una enorme implicación de la plástica, la preeminencia de la corporalidad frente a la oralidad y la presencia también habitual del propio Nieto como manipulador de objetos cuya acción es la protagonista del hecho escénico. Pero, sobre todo, su principal característica podría ser su forma de afrontar los procesos creativos.

La compañía es Jesús Nieto y Jesús Nieto es la compañía. Todo parte y todo acaba en su mente, desde una base en la que comparte una idea con algunos colaboradores, los cuales, inicialmente, no concreta si participarán como actores o diseñadores de algún aspecto. Así, su forma de trabajar nace de adaptar la estructura que tendrá cada proyecto a las personas con quienes cuenta para ello en lugar de hacerlo a la inversa. La estructura tradicional de una producción teatral, donde se concreta la responsabilidad de cada oficio en una persona de forma separada, se encuentra para él obsoleta (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Por el contrario, concibe la creación como una obra de arte total que tiene lugar simultáneamente, de modo que las decisiones estéticas y estilísticas para con cada elemento escénico se revelan progresivamente conforme lo hace su sentido en relación con el resto. De este modo, las creaciones de la compañía conllevan procesos de profunda investigación, que requieren un tiempo no menor a un año y normalmente continúan después de que las piezas se estrenen, pudiendo sufrir severos cambios conforme son representadas. Además, cada espectáculo ahonda en la identidad de la compañía; no se somete a una estética o manera de hacer *a priori*, sino que indaga en su propia poética sin fronteras preconcebidas.

El interés de Onírca Mecánica como objeto de investigación académica tiene dos vertientes. La primera, su singularidad en el entorno en el que se ubica la compañía, ajena a las organizaciones profesionales de la Región de Murcia, y única en ella tanto en temática como en estilo de trabajo. Unido a esto, conviene decir que el teatro de las regiones periféricas españolas, en general, no ha sido ampliamente estudiado, por lo que resulta especialmente atractivo prestar atención a trabajos desarrollados fuera los grandes núcleos de creación como Madrid o Barcelona. La segunda vertiente es su búsqueda de nuevas perspectivas escénicas partiendo de la exploración de lo sensorial desde el objeto. Resulta destacable que sus espectáculos, a veces no representados (o no exhaustivamente) en la propia región en la que se han creado, hayan tenido más de cien representaciones, la inmensa mayoría fuera de España, lo que, por tanto, confirma el interés del público en el proyecto, así como su rentabilidad. Pero, en todo caso, mantiene su propia forma de configurar las producciones ajena a las estructuras típicas, sus propios procesos creativos y la habitual ausencia de factores externos que limiten las condiciones de creación.

El teatro de objetos

El teatro de objetos tiene su foco dramático predominante en los objetos, que pasan a un primer plano de significación frente a los actores, basándose en la premisa que Jesús Nieto pone acertadamente en palabras: «el vehículo de la emoción no tiene por qué ser actor» (J. Nieto, comunicación personal,



Figura 2. Uno de los varios autómatas que protagonizan *Frágil* (2004), con Jesús Nieto en escena. Este espectáculo, coproducción de la Red de Teatros Alternativos, fue premiado en la Fira de Titelles de Lleida. Fuente: Onírica Mecánica.

14 de agosto de 2018). Se trabaja con elementos inertes a los que extraer su poder poético por medio de la reinención de su uso cotidiano y la dotación de un sentido dramático (*World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2019). Esto implica habitualmente una limitación del texto en pro de la visualidad como primera vía para impactar en la sensorialidad del espectador. Los actores se convierten, por tanto, en «manipuladores» de tales objetos, lo que acerca esta disciplina a la del teatro de títeres, cuyas fronteras a menudo se entrecruzan. De hecho, Onírica Mecánica ha representado habitualmente sus espectáculos en ferias y festivales de títeres, como la Fira de Titelles de Lleida, donde varios de ellos han sido premiados.

Por cuanto el trabajo con objetos en cada espectáculo teatral va a depender del sentido que los objetos adquieran en la escenificación, la investigación de los actores y/o manipuladores a base de improvisaciones y experimentación con los elementos escénicos se hace esencial, desde una perspectiva más gestual que textual, en busca de la dramaturgia de la propuesta, que suele nacer del juego escénico con los objetos. Por tanto, el conflicto no se halla en las relaciones entre personajes, sino en las relaciones entre los personajes y los objetos, e incluso entre los propios objetos.

En Onírica Mecánica Jesús Nieto está interesado en la indagación acerca de lo que llama «objetos sin memoria», es decir, los objetos cotidianos hechos de materiales contemporáneos, como cristal, plástico o metal: una silla plegable o un vaso de agua. Estos elementos, para él, no se pueden considerar objetos «cargados» en el sentido que lo podrían ser una mecedora o un baúl, portadores de cierta antigüedad en su uso o materiales, y por tanto potenciales evocadores de sensaciones más relacionadas con la memoria emotiva (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Se trata, en cambio, de materiales que reflejan la inmediatez de la cotidianeidad, desde la que busca conectar con el espectador.

Análisis espectacular de *Alicia y las ciudades invisibles*

Dramaturgia y antecedentes

Alicia y las ciudades invisibles es denominada por su creador como «versión libre» de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carrol. Aunque reduce la palabra hablada a su mínima expresión, la estructura del espectáculo coincide esencialmente con la del original, pues la mayoría de las escenas son reflejo de las descritas en el cuento. El espectáculo narra la historia de la joven Alicia, única humana de un mundo en el que los actores-manipuladores dan vida a los personajes del Gato, la Liebre, el Sombrero, la Oruga o la Reina de Corazones por medio del uso de objetos. Incluso aparece el característico cambio de tamaño de Alicia, resuelto hábilmente como veremos más adelante. En ese sentido, *a priori* podríamos hablar de adaptación en el sentido que plantea Pavis (1998: 35) de «trasposición o transformación de un texto o de un género en otro». Sin embargo, M. Lax (2014: 155) distingue este término del de «versión» en tanto que en este caso se realiza una reinterpretación de esa realidad y sus peculiaridades con una presencia activa del autor, mientras que la adaptación busca comunicar un universo determinado ajustándose al máximo a sus características originales. En el caso de *Alicia y las ciudades invisibles* ha cambiado la construcción del universo respecto del original, algunas escenas han variado o desaparecido y se han añadido capas de significación a la mayoría de ellas, por lo que desde un punto de vista dramático, efectivamente, hemos de hablar de «versión».

Se tamiza el cuento con el urbanismo imposible de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, que distorsiona más aún el sinsentido propio de la obra de Carroll, aumentando la abstracción a fin de impulsar la reflexión del espectador sobre la realidad que habita. Como en la obra del italiano, las ciudades presentadas son lugares mediante los que cuestionar por qué su sociedad habita en ellas (Calvino, 2017: 7) y a la vez espacios imaginarios que se encuentran en los entresijos de la realidad, pero invisibles a nuestros ojos (Onírca Mecánica, s. f.).

El espectáculo tiene un antecedente escénico fruto de su proceso de investigación, consistente en la instalación *La ciudad invisible*, llevado a cabo en Cartagena durante el festival artístico Mucho Más Mayo de 2017, en la cual el espectador-visitante iba recorriendo solo el laberinto, encontrándose con diversos personajes inspirados en el universo de *Alicia en el país de las maravillas* con los que realizar varias experiencias sensoriales. También se encontraba con elementos inertes ante los que decidir qué hacer, como botellas llenas de agua y vasos mientras varias voces decían «bébeme» o varios frigoríficos llenos de montañas de distintas sales. Este particular espacio fue escenificado como parte de la creación de imaginarios para *Alicia y las ciudades invisibles* y permitió compartir con el público parte de las ideas y conceptos que posteriormente conformarían este espectáculo, donde la protagonista ya es Alicia, encarnada por una actriz, pero al mismo tiempo buscando la implicación del espectador en su viaje.

Los referentes visuales que fueron utilizados por Jesús Nieto para definir la plástica del espectáculo tienen que ver con el uso del audiovisual en

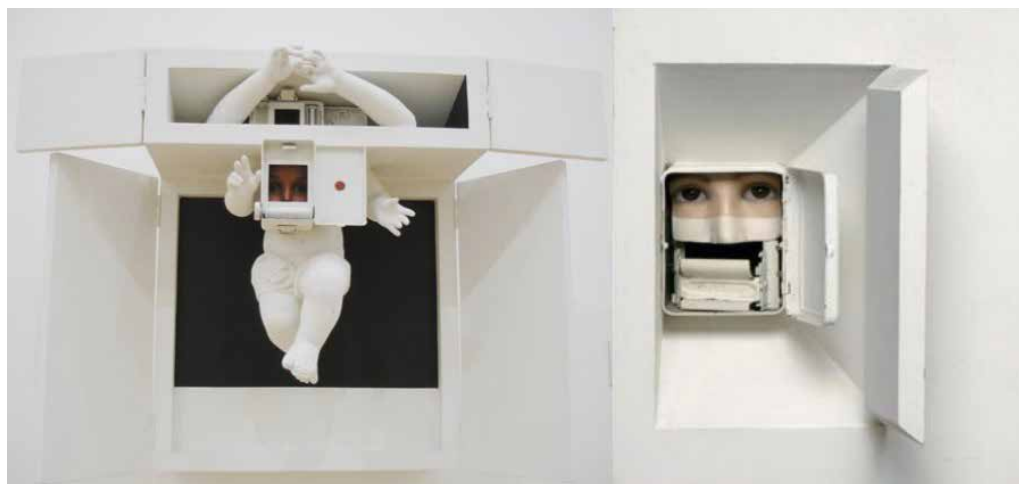


Figura 3. Algunos de los referentes procedentes de la obra del artista Bernardo Salcedo, donde se enfrenta lo artificial con lo humano. Fuente: Onírica Mecánica.

la escena, las construcciones escenográficas no realistas, los títeres y el enfrentamiento entre lo humano y lo artificial. De estos referentes partiría la búsqueda de reflexión sobre los materiales contemporáneos y el uso de la tecnología.

Metodología

Ya he dicho que el hilo conductor de la dramaturgia espectacular se asienta sobre los elementos de la plástica escénica y el diseño de sonido. Resulta particularmente conveniente emplear un sistema de análisis propio que, siguiendo una adaptación del sistema de análisis de Jara Martínez para el espacio escénico (Martínez Valderas, 2017: 112-113), amplía el estudio al resto de los elementos plásticos y sonoros. Este análisis estudia formalmente cada uno de los elementos de la plástica escénica y el espacio sonoro para desentrelazar su sentido dramático en el conjunto de la puesta en escena, manifestado por medio de su estrategia estético-estilística. La relación entre las estético-estilísticas de cada elemento significativo puede ser de armonía, cuando todas coinciden, o de contradicción coherente, cuando resultan diferentes de una manera justificada dramáticamente (Hormigón, 2002: 166) —por ejemplo, si conviviese un código interpretativo realista con una iluminación expresionista y una escenografía abstracta—. La estrategia estético-estilística nos permite discernir el objetivo de la escenificación y, con él, el núcleo de convicción dramática o propuesta de sentido global del espectáculo.

Con el concepto de estrategia estético-estilística sigo a Martínez Valderas (2017: 58-59) para referirme a la intención comunicativa de un creador para con el espectador; su forma de llevar a cabo la estética, u objetivo de la escenificación, mediante una estilística concreta en un determinado grupo sígnico o el global del espectáculo. El objetivo de la escenificación se refiere a lo que el creador busca generar en el espectador, materializando el núcleo de convicción dramática, que es aquel sentido profundo que el creador desea llevar a escena con el espectáculo, sintetizable en una frase (Hormigón, 2002: 158).

El análisis se configura a partir de aquellos elementos que conforman la plástica escénica y el espacio sonoro: diseño gráfico, escenografía (donde sumo todos los objetos en escena, incluyendo los manipulables, por su aportación a la visualidad de la escenificación), iluminación, vestuario y caracterización (unidos estos dos últimos por ser los referidos al elenco), videoescena (incorporación del audiovisual a la plástica escénica) y diseño de sonido. En cada apartado, referiré las conclusiones al encuadre de la compañía dentro del teatro independiente.

Diseño gráfico

Por medio del cartel, el diseño gráfico supone el inicio de la relación del espectador con el espectáculo (Ruesga, 2011: 88), además de estar presente en el dossier y otros materiales de comunicación sobre este. A esto se suma que mientras que la iluminación deja de significar al apagarse y la escenografía al guardarse, el diseño gráfico una vez elaborado no puede no significar, precediendo al espectáculo y perviviendo después de este. Se convierte, por tanto, en un elemento más de la plástica escénica que debe ser integrado en el proceso creativo del espectáculo y cuya estético-estilística ha de estar cohesionada con el resto.



Figura 4. Cartel de *Alicia y las ciudades invisibles*.
Fuente: Onírica Mecánica.

El responsable del diseño gráfico es Isidro Ferrer, conocido por sus trabajos para el Centro Dramático Nacional. En él, un único elemento frente a un fondo neutro alude al contenido del espectáculo, sin revelarlo. La figura cuyas piernas se muestran representa a Alicia, por un lado, estancada en un lugar y, por otro, caminando entre la realidad y la ficción. Se trata de una muñeca, lo cual adelanta el carácter objetual de la escenificación: Alicia es un títere en manos de los sucesos que va encontrando, a la vez que un personaje que se distancia de la actriz que lo interpreta. Siguiendo las investigaciones sobre el color de Heller (2004: 267-287), el gris, al encontrarse entre el negro y el blanco, está habitualmente asociado a la indecisión, oportuna elección para una Alicia perdida ante un sinfín de situaciones ante las que no sabe bien cómo actuar. También podría referirse a la tranquilidad inicial, incluso el aburrimiento de una Alicia sumida en lo convencional, una adolescente incomprendida que desea encontrar su lugar en el mundo.

El texto presenta espacios atípicos entre caracteres de una misma palabra, como es habitual en las propuestas de Onírica Mecánica, aludiendo a que el espectador rellene dichos espacios con su experiencia emocional. También hay una parte del texto volteada horizontalmente, de nuevo haciendo referencia a la realidad paralela que representan estas «ciudades invisibles», el País de las Maravillas particular de esta escenificación.

Por tanto, el cartel es una «llamada a la acción» para el personaje, que necesita romper lo convencional y tomar decisiones a lo largo de su viaje, y para el espectador, que también debe ser partícipe de ellas e incluso trasladarlas a su propia vida. Su mensaje es coherente con el que al inicio recojo como propio del teatro independiente: llama a la reflexión y la ruptura con lo establecido, buscando movilizar al espectador.

Escenografía y objetos

Existe una abstracción escenográfica por medio de materiales contemporáneos como cristal, plástico y metal, con colores predominantemente blancos o transparentes. Esto evoca conscientemente lo aséptico de tal forma que el lugar o tiempo en que podríamos ubicar esta *Alicia* sea el aquí y el ahora del espectáculo, pero no podamos retrotraernos a ningún espacio conocido por falta de referentes. Asimismo, las líneas empleadas en los elementos y las composiciones son mayoritariamente rectas, quedando su definición apoyada por la iluminación. Esto transmite una sensación general de regularidad forzada, de calma a punto de romperse, cosa que sucede precisamente al final, donde la dirección de las líneas es fundamentalmente diagonal, mientras que el color predominante pasa a ser el rojo.

La escenografía es semifija, conformada por tres paneles de metacrilato traslúcido que van componiendo los distintos espacios más algunos elementos de mobiliario que entran y salen de escena. Es clave para confinar a Alicia a los diferentes lugares que se van generando, y a los espectadores con ella. Ya desde el principio, Alicia debe encontrar la llave del lugar donde se encuentra encerrada, y durante el espectáculo seguirá buscando la salida. La búsqueda de ruptura del cerco físico impuesto al personaje, a través de la composición, el material y la manipulación de los objetos, parece reflejar



Figura 5. Alicia queda encerrada en un cubo al aumentar su tamaño repentinamente. Fuente: Onírica Mecánica.

un cuestionamiento de las convenciones y hábitos sociales que guarda cierto paralelismo con el latente en la obra de Carroll, aunque en este caso la objetualidad de la propuesta la trae temáticamente al primer plano.

Efectivamente, estas consideraciones pueden extrapolarse al resto del teatro de Onírica Mecánica como a todo teatro independiente, ajeno a seguir una determinada convención en su forma de hacer, y, también, reivindicando una ruptura con lo establecido, un inconformismo, un riesgo, una toma de decisión.

Además, forman parte de la definición de los personajes el avatar de Alicia cuando es diminuta (dos manos y una falda colocadas sobre la mano del manipulador), cuya cabeza es un teléfono inteligente, en una ingeniosa construcción; la tableta que sirve de máscara a Alicia cuando está en el agua; los



Figura 6. La Liebre y el Sombrero tomando el té con Alicia. Fuente: Onírica Mecánica.

bidones que hacen de cabeza del Sombrerero y la Liebre; las botellas-fuelle que representan a la Oruga, y las seis tabletas-máscaras que dan cara al personaje de la Reina de Corazones.

Se observa una crítica social a la sociedad de consumo en una Liebre y un Sombrerero cuyas cabezas son bidones de plástico a los que de manera mecánica introducen más y más contenido sin cuestionarlo. Estas imágenes dan cuenta del carácter incisivo propio del teatro independiente: una sociedad sometida a imágenes de todo tipo, que consume contenido de manera indiscriminada, y cuya opinión y capacidad crítica se ajusta al entorno de su red social favorita.

Iluminación

Una de las principales funciones de la iluminación es la visibilidad selectiva, al delimitar el espacio de juego en cada escena dentro de la caja negra que supone el espacio escénico. Esto acota el lugar ya delimitado por los tres paneles escenográficos, funcionando en el mismo sentido que estos de encerrar a Alicia en cada escena. De todas las propiedades de la luz, las más empleadas en esta escenificación son el color y la intensidad.

Por medio de tonos fríos y poco saturados, el color remarca la desnudez de los materiales, contribuyendo a lo aséptico de la escenografía. Hay algunas excepciones notorias, como son el azul oscuro empleado convencionalmente para indicar la noche cuando Alicia está en el prado; el tono anaranjado desprendido por las lámparas *svoboda* para el descenso a la madriguera; y el rojo que representa el conflicto con la Reina de Corazones y sus abanderados. En estos casos la paleta es mucho más expresiva, con valores más altos de saturación e intensidad, que son empleados en momentos en los que hay premura por tomar decisiones o se presentan los cambios como consecuencia de estas.

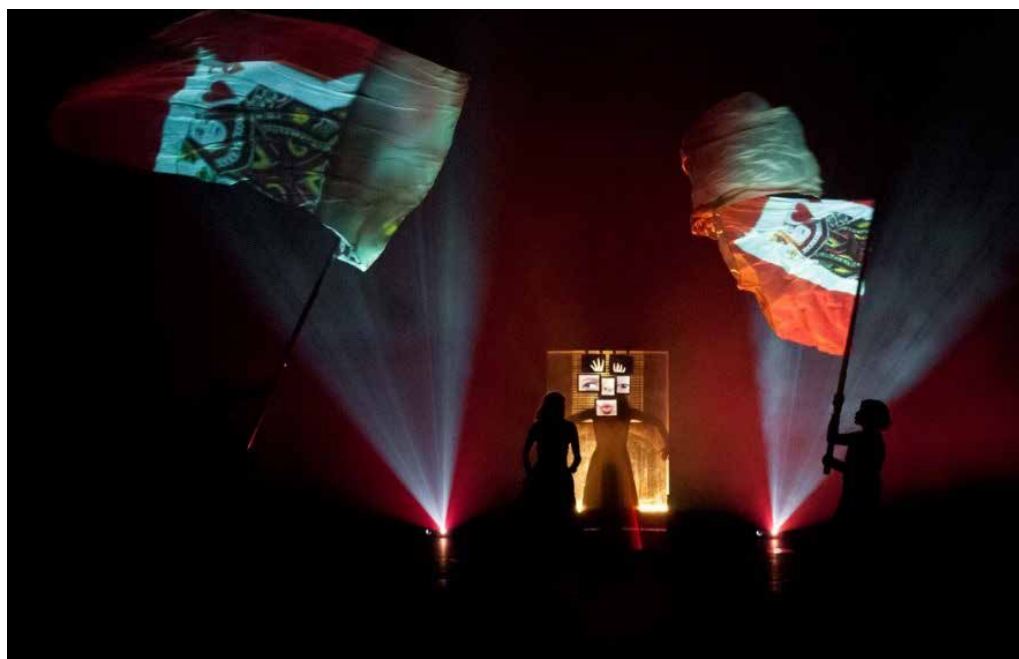


Figura 7. Coloreado rojo del fondo, generación de siluetas de los personajes y uso del audiovisual para configurar la Reina de Corazones y las banderas.

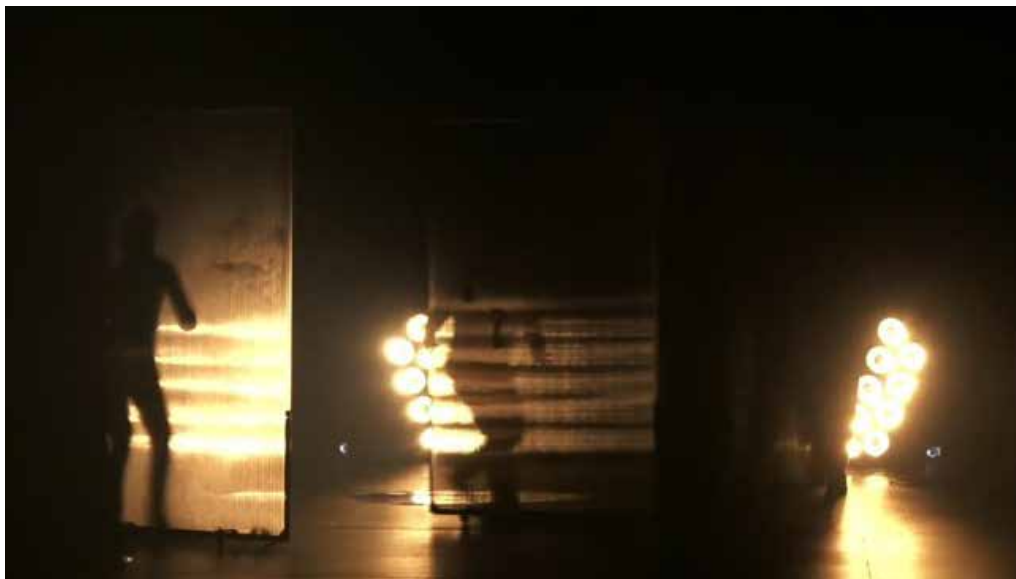


Figura 8. El descenso por la madriguera de conejo con los paneles girando en torno a Alicia y las lámparas *svoboda* encendiéndose y apagándose alternativamente para generar desconcierto y deslumbramiento. Fuente: Onírca Mecánica.

La intensidad se combina con el color: se da un uso frecuente de la luz de contra para dibujar las siluetas de los personajes sobre un fondo coloreado, de luces de baja intensidad en momentos en que apenas se intuye lo que hay en el escenario, de la luz de calle para dar profundidad y de la luz cenital para describir la visibilidad selectiva de los espacios, además de un efecto de deslumbramiento al público en el descenso a la madriguera para aumentar en este la sensación de desconcierto.

Puesto que el público no puede percibir de manera táctil las texturas ni sentir físicamente la opresión de los espacios en los que se ubica Alicia, la iluminación trabaja continuamente para, mediante la atmósfera, introducir al espectador en el espacio y hacerle partícipe del viaje de la protagonista. El compromiso estético y artístico de lo independiente es patente, dentro del marco del teatro sensorial y de objetos, ya que no se limita a mostrar, sino que busca la implicación del espectador en lo que percibe: un impacto sensorial.

Videoescena

El medio audiovisual se encuentra presente en escena en la mayor parte del espectáculo, bajo la premisa de intermedialidad sintética conforme la describe Abuín (2008: 34): «fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios». De acuerdo con Bell (2000: 44) podemos hablar de intermedialidad para referirnos a aquellas manifestaciones del audiovisual en el teatro en que este tiene un sentido dramático conforme al cual, su hipotética supresión condicionaría el sentido del espectáculo. Y así es en este caso, la videoescena, o incorporación escénica del audiovisual, sostiene el núcleo de convicción dramática. El vídeo aparece en *Alicia y las ciudades invisibles* de tres formas:

- Las tabletas y teléfonos inteligentes que emiten la cara de Alicia-títere, la máscara de la Alicia-actriz y las facciones distorsionadas de la Reina de Corazones.



Figura 9. Alicia en pequeño tamaño desde otra escala se convierte en un títere. Fuente: Onírica Mecánica.

- La sonrisa del Gato es proyectada sobre el abdomen del actor-manipulador que lo interpreta, generando un efecto de doble subjetivo distorsionado, similar a propuestas como *4th skin* de Mihaela Kavadanska, donde el cuerpo del performer se observa bajo la proyección de su propia cara, capturada al momento por una cámara.
- Las imágenes de las cartas de corazones son proyectadas desde el fondo del escenario en contrapicado. Esto permite que solo puedan observarse sobre las banderas cuando se interponen en el recorrido del haz de luz, mientras que este se dispersa por la escena, contribuyendo a su iluminación.



Figura 10. Efecto de doble distorsionado en *4th skin* (izquierda) y en *Alicia y las ciudades invisibles* (derecha). Fuente: YouTube y Onírica Mecánica.

Con estos elementos se tienen ejemplos tanto del carácter incisivo y social, que incita a la reflexión sobre la tecnología desde distintas perspectivas, como del compromiso estético que, en este caso, integra el medio audiovisual en la estética global del espectáculo siempre con un fin dramático. La distorsión del doble con el gato o la proyección de las banderas pueden incorporar también un objetivo de impacto visual, pero la composición con tabletas y teléfonos inteligentes de la Alicia pequeña y las varias Alicias, así como la Reina de Corazones, suponen un claro cuestionamiento del papel de la tecnología en nuestras vidas, al punto de que lo que mostramos al mundo se encuentra delimitado por lo que vivimos a través de la pantalla, sentido que sin el vídeo no sería plausible.

Caracterización y vestuario

La caracterización de Alicia es sencilla, con un peinado de media melena con flequillo, quizá aludiendo a su adolescencia, y algunas piedras brillantes en su mejilla izquierda, en torno a su ojo, que pueden referir esa mirada especial e incisiva sobre el mundo. El vestuario de Alicia es un vestido que en el estreno fue blanco, pero después se compuso por dos piezas superpuestas: la inferior plateada y la superior de plástico transparente. Tener dos niveles de vestuario consistentes con el resto de la escena, resulta algo acertado y representativo del personaje y también del núcleo de convicción



dramática al que todos los elementos parecen apuntar. El vestido es complementado por un par de zapatos de charol rojo que parecen una clara referencia a la película *El mago de Oz*, otro viaje a un mundo fantástico donde solo la protagonista regresa al mundo real. En este caso, como Dorothy, la única que puede emprender el camino de vuelta es la propia Alicia, con lo que se recrea el mito del viaje del héroe, que resalta el aprendizaje adquirido por este. El impacto de esto es aún mayor en la visión de Nieto del personaje, pues cuando Alicia regresa a casa es una mujer de mucha más edad, que de alguna forma ha dejado pasar demasiado tiempo sin actuar y cuya vida le ha acabado pasando por delante. Nuevamente aparece la crítica y reflexión ante el paso del tiempo, la inacción y la toma de decisiones.

Figura 11. El vestuario de Alicia está compuesto por un vestido con dos piezas: una plateada brillante y otra de plástico transparente, y unos zapatos rojos.

Espacio sonoro

El sonido es prácticamente un personaje más del espectáculo. Plenamente presente desde la primera escena, contribuye en ella con el sonido de pájaros al ambiente campestre e introduce las pisadas del conejo blanco para empezar a generar la tensión mediante la curiosidad de Alicia. En adelante, los efectos sonoros acompañan a Alicia con precisión a lo largo de su viaje, con exponentes especialmente relevantes al adentrarse en la madriguera de conejo, al conocer a la oruga o en el enfrentamiento final con la Reina de Corazones. Junto con la iluminación, el sonido es el principal contribuyente a la generación de la atmósfera, que presenta una gran cohesión global en su diseño. Por su parte, la música es original y resulta ecléctica y percusiva, con incorporación de muchos sonidos ambientales. La consistencia estética del sonido con el resto de elementos es total.

Conclusiones del análisis. Estrategia estético-estilística y núcleo de convicción dramática

Consideremos como referencia la sistematización de Breyer (2005: 75-88) para la distancia de la escenificación respecto de la realidad, en un eje limitado a su izquierda por la mínima autonomía y máxima fidelidad, o representación; y a su derecha por la máxima autonomía y mínima fidelidad, es decir, presentación. La propuesta de Onírca Mecánica se aleja de la mimesis a causa de la ruptura de la ilusión mediante la evidencia de los recursos y elementos escenotécnicos, sumada a la expresividad plástica y el estilo interpretativo no realistas. Conforme lo describe López Antuñano (2012: 174), en el teatro de la presentación prima lo «emocional, social, participativo y ostensivo de situaciones y vivencias», características que comparte esta propuesta. Sin embargo, *Alicia y las ciudades invisibles* no se encuentra en el extremo de lo presentacional, donde primaría el aquí y el ahora del hecho escénico, ya que se cuenta una historia y la plástica tiene cierta función narrativa, aunque sea de manera inconcreta: una pecera, una mesa de café o un prado. Hablaríamos pues de autonomía creativa respecto de la realidad, es decir: abstracción. Nos encontramos en un universo representado pero bajo sus propias normas, que además evidencian los mimbres de la creación escénica.

La interacción de los signos se produce en *Alicia y las ciudades invisibles* desde la armonía, por medio del empleo de una estrategia estético-estilística

Realidad cero (copia ilusionista, fidelidad)	Autonomía creativa de la realidad	Realidad escénica (fidelidad 99% pero no ilusionista)
REALISTA	ABSTRACTA	REALISTA ESCÉNICA
REPRESENTACIÓN	REPRESENTACIÓN	PRESENTACIÓN
Mimesis de una realidad conocida	No referencial a una realidad conocida	Realización escénica performativa

Fig. 1. Cuadro elaborado en esta investigación sobre la escenografía realista, abstracta y de realización escénica performativa.

que se ajusta a la descripción que Martínez Valderas (2017: 79-80) da de «fantástica». Resulta teatral porque desvela la escena como espacio lúdico donde se evidencia el artificio y el proceso artístico —por ejemplo, se ven los elementos escenotécnicos y a los manipuladores trabajando con los objetos—. Al generar una realidad coherente en sí misma pero no vinculada a ningún lugar reconocido culturalmente, conforma un mundo nuevo y verosímil, que fomenta la imaginación y la diversión del espectador. Podemos hablar, también, de teatro posdramático para referirnos a este espectáculo conforme a la descripción que de este hace Lehmann (2013: 44) debido a esta conjunción de primar presentación frente a representación, importancia de la visualidad, musicalidad, uso de las nuevas tecnologías y presencia de múltiples capas signícas.

La estética, u objetivo de la escenificación, que se desprende de esta estrategia estético-estilística es hacer a los espectadores reflexionar sobre el viaje de Alicia, a partir de despertar su curiosidad y llamar su atención mediante potentes imágenes que a menudo implican la crítica social por medio de la reflexión sobre la tecnología. Por esto, la narrativa busca ser clara a pesar de la abstracción de las imágenes, a fin de que incluso el público infantil pueda ser partícipe de ella. Para ello la idea dramaturgica parte de una propuesta de sentido global coherente a través de todos los elementos puestos en escena. El núcleo de convicción dramática del espectáculo es presentar, mediante el viaje de Alicia, las ciudades invisibles que buscan ser reflejo de nuestra sociedad. Una realidad paralela, invisible a simple vista, pero subyacente y de gran influencia, la presente en los medios de comunicación, las redes sociales, donde se gestan opiniones y visiones sobre la realidad, donde nadie se cuestiona el lugar que desea tener, y donde se ignoran sus sueños y aspiraciones.

Lo independiente frente a lo comercial

Jesús Nieto bien hubiese podido plantear un espectáculo como otros de la compañía, en un formato cercano, con unas pocas decenas de espectadores a dos o tres bandas, y la propuesta podría haber resultado igualmente interesante y funcional escénicamente. Sin embargo, era su objetivo trasladar a un teatro a la italiana la investigación que ya había llevado a buen término con esas disposiciones emisor-receptor, a fin de investigar en la representación de un trabajo sensorial y de objetos desde la distancia de un patio de butacas que, por otro lado, llevaría la experiencia a un mayor número de espectadores. Siendo esta la única pretensión de concebir para «grandes espacios» el espectáculo, no hay evidencia alguna de que con ello se haya comprometido la independencia creativa de la compañía, según hemos podido ir observando a lo largo del análisis.

Hay otras disciplinas artísticas en las que la frontera entre lo independiente y lo comercial no resulta absoluta: la música y el cine. En el primer caso tenemos una gran cantidad de bandas de pop o rock *indie*, cuyo origen se encuentra en la autoproducción, a partir de la cual en ciertos casos pasan a ser distribuidas por discográficas internacionales y a encabezar carteles de grandes festivales. En el cine, directores de reconocido renombre y sinónimo de éxito comercial

dieron sus primeros pasos con largometrajes de cine independiente antes de encontrarse en la primera línea de Hollywood.

Así pues, ¿el hecho de buscar una distribución en redes comerciales hace que el teatro ya no sea independiente? A la vista del análisis realizado, considero que no son magnitudes correlacionadas, por lo que no debería haber enfrentamiento alguno entre compañías, espacios y espectáculos. No, siempre y cuando las características de independencia no se vean comprometidas a la hora de representar un espectáculo de dicha índole en un teatro, sala o circuito de los considerados comerciales. Por otro lado, la definición tampoco tendría que ser absoluta, ya que la independencia artística es relativa a los creadores y los espacios, incidiendo especialmente en la creación frente a otras leyes productivas. Y si es cierto que, en este caso, parte de la independencia habitual de Onírica Mecánica se puede haber visto sometida a las normas de la coproducción con el Teatro Circo de Murcia —cuyas restricciones han sido, sobre todo, temporales—, en otros trabajos de la compañía su independencia ha sido prácticamente total.

Conclusiones. Onírica Mecánica como compañía de teatro independiente

Presentada Onírica Mecánica como compañía de teatro de objetos y estudiado uno de sus espectáculos, podemos recapitular qué caracteriza su trabajo como teatro independiente.

- Libertad creativa. Incluso a pesar de la coproducción con el Teatro Circo de Murcia de *Alicia y las ciudades invisibles*, no se ha comprometido en modo alguno el dominio creativo de Onírica Mecánica sobre sus producciones. Los fines que mueven a crear y la forma de hacerlo son absolutamente propias, siguiendo un sistema ajeno a cualquier esquema de producción preestablecido y distinto del habitual en el teatro comercial.
- Independencia de la mercadotecnia. Siendo necesario distribuir todo espectáculo dentro de las leyes de mercado, no hay un condicionamiento en ningún caso por parte de estas en la propuesta de sentido del espectáculo, ni a nivel dramaturgico ni estético. Se trata de un factor que, en todo caso, aparece *a posteriori*, para la distribución de las obras.
- Carácter incisivo. De acuerdo con el DRAE, incisivo es aquello «que profundiza o penetra hasta el fondo de las cosas, o más allá de lo que se considera normal». Hemos visto cómo prácticamente cada escena contiene varias capas de significación que evocan a la reflexión por parte del espectador. Y esta es una de las características esenciales del teatro sensorial.
- Compromiso ético y artístico. En este caso, como hemos visto, el compromiso artístico es manifiesto en todos los aspectos de la obra, así como el compromiso ético y crítico con la sociedad, que además demanda del espectador una implicación. Se quiere de él que experimente el viaje, pero también que cuestione su experiencia.

A raíz del estudio de *Alicia y las ciudades invisibles*, vemos que Onírca Mecánica puede encuadrarse plenamente dentro de las características del teatro independiente, entendido este en un sentido amplio y contemporáneo. También, por las características particulares de su sistema de trabajo y creación, así como por los resultados escénicos que obtiene, considero validado su interés investigador, como caso de estudio en una escena de tanta riqueza como es la de la Región de Murcia.

Además, la compañía logra su objetivo de exhibir un espectáculo de teatro independiente en espacios habitualmente programadores de obras de índole más comercial. Con lo cual, respondiendo finalmente a la pregunta de partida: «sí», el teatro independiente puede encontrar espacio en las redes de exhibición comerciales, siempre y cuando no pierda la esencia que lo hace teatro independiente, pues solo entonces puede compartir sin distorsión esos valores en un espacio que permita gozar de mayor público, objeto que es, en definitiva, deseable para la mayoría del teatro.



Referencias bibliográficas

- ABUÍN, Anxo. «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa* (Madrid: UNED), n.º 17 (2008), p. 29-56.
- BELL, Phaedra. «Dialogic Media Productions and Inter-media Exchange». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. (Lawrence: University of Kansas), vol. XIV, n.º 2 (2000). p. 41-56
- BREYER, Gastón. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2005.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Traducción del italiano de Aurora Bernárdez. Título original: *Le città invisibili* (1974). Madrid: Siruela, 2017.
- FERNÁNDEZ, Alexis. «Lidia Rodríguez, directora de teatro en el aire. Hilandera de los sueños». *Érase una vez. Cultura menuda*. (Madrid: Érase una vez cultura), n.º 5 (diciembre 2013), p. 18-19.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. *El teatro independiente en España, 1962-1980*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 2015. <<http://teatro-independiente.mcu.es/>> [Consulta: 31 marzo 2019].
- HELLER, Eva. *Psicología del color*. Traducción del alemán de Joaquín Chamorro. Título original: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken* (2000). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Volumen 1. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002.
- JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN TEATRO INDEPENDIENTE. *Convocatoria de comunicaciones. II Jornadas de investigación en teatro independiente: independencia artística y modelos de creación en la escena actual*. Barcelona, 2019. <https://docs.wixstatic.com/ugd/cf8c40_555ff27b97954388add691764d377f58.pdf> [Consulta: 29 marzo 2019].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.

- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. «Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación». *Nueva revista de política, cultura y arte*. (Logroño: UNIR-Universidad Internacional de La Rioja), n.º 140 (septiembre 2012), p. 172-187.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Fundamentos, terminología y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- M. LAX, Fulgencio. «La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), n.º 10 (diciembre 2014), p. 140-164. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)> [Consulta: 31 marzo 2019].
- ONÍRCA MECÁNICA. *Alicia y las ciudades invisibles. Dossier*. <<http://onircamecanica.com/?p=1155>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- RUESGA, Juan. «Metodología de la plástica escénica. La producción artística». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), n.º 4 (2011), p. 88-109. <<http://anagnorisis.es/pdfs/num4.pdf>> [Consulta: 15 febrero 2019].
- TEATRO DE LOS SENTIDOS. ¿Qué hacemos? <<https://teatrodelossentidos.com/que-hacemos/>> [Consulta: 30 marzo 2019].
- TIRAO, Lucio. «Diferencias fundamentales entre el teatro comercial y no comercial». En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados*. (Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo), n.º 15 (2008). p. 12. <<https://bit.ly/2yFTVUJ>> [Consulta: 31 marzo 2019].
- WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS. *Teatro de objetos*. <<https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>> [Consulta: 29 marzo 2019].