

La gaviota de Àlex Rigola

Memorias de un proceso de escenificación

Daniel OLIVARES PARRA

daniel.parra27@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciado en artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile y máster en estudios teatrales de la Universitat autònoma de Barcelona / Institut del Teatre, es actor, investigador y docente. En los últimos años, se ha centrado en la investigación sobre metodologías de actuación y en impartir talleres de creación teatral para actores y actrices aficionados/as y profesionales.

Resumen

En este trabajo se describe y analiza parte del proceso de escenificación de *La gaviota* de Àlex Rigola (Barcelona, 1969). El texto, escrito a modo de memoria, se detiene en la adaptación dramaturgica efectuada, la configuración del lenguaje escénico propuesto, los temas planteados, los métodos utilizados para escenificar lo ideado (de los que sobresalen los implementados en el ámbito de la dirección actoral por medio del *decálogo de juego*) y las etapas en que se dividió el período de ensayos. Su objetivo principal es dar cuenta de la etapa de elaboración de una experiencia teatral por medio del registro de datos concretos y el acuse interpretativo —exégesis— de lo efectuado en un mes y una semana de ensayos. A su vez, se ha buscado descifrar los procedimientos de hibridación poética que elabora un creador de la escena actual europea como estrategia para fraguar su trabajo. En el esfuerzo por distinguir de forma específica y representativa la propuesta escénica observada aquí se la ha denominado *naturalismo narrativo*.

Palabras clave: Rigola, escenificación, procesos creativos, adaptación dramaturgica, métodos de actuación, escena contemporánea, *decálogo de juego*, *naturalismo narrativo*

Daniel OLIVARES PARRA

La gaviota de Àlex Rigola

Memorias de un proceso de escenificación

Ficha artística

Dirección y adaptación:

Àlex Rigola

Ayudante de dirección:

Alba Pujol

Elenco:

Nao Albet

Melisa Salvatierra

Mónica López

Pau Miró

Xavi Sáez

Roser Vilajosana

Autor:

Antón Chéjov

Diseño escénico:

Max Glaenzel

Producción ejecutiva:

Irene Vicente



Fig. 1. *Origami*. Fotografía: Alba Pujol.

Introducción

No tenemos, por así decirlo, ningún acceso a la posible neuroquímica del acto de imaginación y sus procedimientos. Hasta el borrador más informe de un poema es ya una etapa muy tardía en el viaje que conduce a la expresión y al género performativo.

George Steiner

El presente escrito se elabora a partir de la observación del proceso de escenificación de *La Gaviota* de Àlex Rigola. Este se llevó a cabo en el domicilio particular de Rigola y en el teatro *La Villarroel* entre el 4 de febrero y 11 de marzo del 2020 (fecha en que se vio interrumpido por la pandemia detonada por el covid-19, por lo que se realizaron todos los ensayos previstos, pero quedaron pendientes tres pasadas con público más el estreno).¹

Mi introducción al proyecto se dio por medio del módulo académico *practicum* del máster universitario en estudios teatrales de la UAB. Bajo este justificativo pude tomar el lugar no muy frecuente, y en este aspecto privilegiado, de observador de la totalidad de un período de ensayos. Es decir, estar presente en un procedimiento de carácter íntimo, hermético (un ensayo no es solo un lugar de tentativas —prueba/acierto/error—, sino también un espacio donde afloran secretos, se establecen pactos, ocurren incidencias, etc.), sin ser uno de sus participantes. Estaba dentro pero fuera a la vez: en el mismo espacio de intimidad que ampara el ensayo, pero con la distancia allanadora que guarda el testigo («no siendo ni escultor ni escultura»). Distancia análoga a la del camarógrafo del *National Geographic* encargado de filmar el nacimiento, las proezas, las batallas y la muerte de las bestias con la misma promesa de no interferencia. Con esto acuso el lugar particular, infrecuente y, en mi opinión, ciertamente conveniente que ocupa un *observador no participante* para dar cuenta de parte de lo sucedido en un trayecto creativo.

El objetivo principal de este artículo es realizar una descripción analítica de la etapa de elaboración de una experiencia teatral por medio del registro de datos concretos y el acuse interpretativo de lo observado durante los ensayos. Es decir, se busca dar cuenta del proceso de *escenificación* del proyecto teatral observado y no de su recepción o resultado artístico (*realización escénica*).² Las consideraciones que se hagan sobre su recepción o resultado artístico se efectuarán de manera sucinta y solo en la medida en que permitan completar, a modo de conclusión, parte de lo planteado en el proceso creativo. Es lógico pensar que todo proceso de escenificación es orientado por ciertos objetivos que exceden las fronteras que comprenden su período (la planificación, los ensayos), proyectándose en el momento de la realización

1. Ensayos de lunes a viernes de 10:00 a 13:30 aproximadamente, durante un mes y una semana. En total se hicieron 24 ensayos, a todos los cuales asistí.

2. Véase la diferencia que establece Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2004) entre los conceptos de *escenificación* (*Inszenierung*) y *realización escénica* (*Aufführung*), donde *escenificación* se refiere a «un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista, o varios conjuntamente, y que por regla general se modifica constantemente durante el proceso de ensayos» (Fischer-Lichte, 2004; 104); mientras que *realización escénica* alude a un acontecimiento social en que «actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos» (*ibid.*, 65).

escénica (el encuentro con los espectadores, las funciones, el orden del espectáculo). Sin embargo, esta investigación ha considerado que la tarea de describir y analizar de forma detallada lo que acontece durante un período de ensayos (la parte más significativa de un proceso de escenificación, pues —a diferencia de la planificación— es donde se trabaja sobre la experiencia teatral en cuanto tal —con y sobre las materialidades que la constituyen—) resulta lo suficientemente basta como para ser abarcada en un artículo. Desarrollar un análisis sobre su recepción o resultado artístico representaría toda otra empresa, teniendo en cuenta que precisaría de otras herramientas metodológicas, analíticas y conceptuales (provenientes de la teoría de la recepción, por ejemplo).

El segundo objetivo es dar testimonio de un proyecto teatral concreto y sus participantes. Este objetivo —de carácter patrimonial— se relaciona con las palabras de Hans-Thies Lehmann en que señala que son una minoría aquellos que consideran la teoría del teatro como una *reflexión de la experiencia teatral* y que «los filósofos, por su parte, reflexionan a menudo sobre el teatro como concepto e idea, convirtiendo *escena* y *teatro* en conceptos estructurados para el discurso teórico; poco escriben, sin embargo, *sobre la gente del teatro o sobre formas teatrales concretas*»³ (Lehmann, 1999; 31). Lo que se busca realizar es un artículo de investigación que a su vez se presente como retrato escrito, para intentar establecer una relación no jerarquizada entre análisis y descripción.

El tercer objetivo es contribuir a «la comprensión conceptual y a la verbalización de la experiencia» (*ibid.*, 32) del teatro contemporáneo a partir del desglose de la etapa de elaboración (proceso de manufacturación, ensamblaje de las piezas) de una propuesta escénica actual. Lo que se busca demostrar es que uno de los motivos por los que el marco teatral contemporáneo resulta difícil de definir se debe, en parte, al eclecticismo que lo constituye. Se verá así cómo la propuesta escénica observada es elaborada a partir de un proceso de hibridación en que se conjugan elementos provenientes de poéticas, corrientes estéticas y disciplinas divergentes y/o extemporáneas, donde se reconocen, principalmente, las referencias al naturalismo, el teatro épico y la *performance art*.

El texto que sigue, escrito en castellano, mantiene las citas de los materiales de trabajo del proceso de escenificación observado en catalán, respondiendo así al carácter bilingüe de su territorio de gestación (Barcelona, Cataluña, España). Su estructura se divide en cuatro partes. En la primera se abordará la adaptación dramaturgica efectuada y el lenguaje escénico propuesto. En la segunda, los temas planteados. En la tercera, los métodos utilizados para llevar a escena lo ideado. Y en la cuarta, las etapas en que se dividió el período de ensayos. Se establece, pues, un recorrido que va desde la elaboración de las ideas hasta la concreción de las mismas.

Doy las gracias a Àlex Rigola y a todo el equipo por darme la bienvenida como a un integrante más.

3. Las últimas cursivas son propias.

Adaptación dramática y lenguaje escénico

*Nos amamos todos los unos a los otros,
y la mentira es el beso que mutuamente intercambiamos.*

Fernando Pessoa

La adaptación dramática se plantea como una versión libre de uno de los textos más insignes del teatro de los últimos siglos: *La gaviota*, de Antón Chéjov (1896). La compañía Heartbreak Hotel —liderada por Àlex Rigola— presenta una reescritura que mantiene ciertos hitos que considera fundamentales de la pieza, pero que modifica la totalidad de sus diálogos y una porción considerable del reparto de personajes (los reduce de trece a seis). Es una versión libre que tiene por objetivo ajustar su contenido al *ethos* local contemporáneo, labor que realiza alimentándose del uso actual y coloquial de las palabras, y de la biografía de los actores y las actrices. Estos factores propician un cambio en el desarrollo de las anécdotas originales, pues las pone en concordancia con las experiencias y la visión de mundo del equipo artístico. De esto se deriva que uno de los aspectos distintivos de esta adaptación tenga que ver con que aquí los roles operan en coherencia con el ideario actual que determina como preferible *retener las pasiones antes que expresarlas* (son seres humanos educados en una refinada capacidad de autocontrol); característica que diverge al retrato de la aristocracia rusa presentado por el manuscrito de referencia (personajes pasionales, pomposos, excéntricos). En este sentido, el documento primario se dispone como estructura de partida que sirve para reflexionar sobre algunos asuntos que en él han resistido al paso del tiempo —y que, por ende, se revelan como trascendentales— pero sin suscribirse a ningún tipo de cláusula de fidelidad para con Chéjov; o, al menos, sin tener la sensación de deber cumplir con una misión «patrimonial» o «museística» al respecto (una reescritura restringida por su deferencia o afán preservativo; una versión que obedezca a los patrones estéticos y conductuales de la Rusia del siglo XIX, por ejemplo).

Lo anteriormente descrito se condice con el hecho de que buena parte de los elementos que componen lo escénico (actuaciones, escenografía, vestuario y utilería) tienen como referencia algunos de los principios propuestos por el naturalismo.⁴ Estos son: 1) lo escenográfico está constituido principalmente por objetos *reales* (concebidos al margen de una finalidad escénica) y son dispuestos en escena sin ser sometidos a un tratamiento estético;⁵ 2) el lenguaje que se utiliza intenta reproducir sin modificaciones las maneras de hablar de la capa social que se presenta; «el actor intenta sugerir que las

4. Las diferencias entre naturalismo y realismo son sutiles y no siempre resultan fáciles de identificar en escena. En este artículo se ha optado por referirse al naturalismo porque este dispone de un mayor énfasis en su intención mimética. El realismo, en cambio, se diría que cede parte de su intención mimética para ganar mayores posibilidades poéticas y estéticas. Se puede decir que el naturalismo es más fotográfico y el realismo, más pictórico (uno busca un calco más mecánico; el otro, estilizado).

5. Aunque cabe precisar que el diseño elaborado por Max Glauzel en conjunto con Rigola se ofrece por medio de una síntesis de materiales en vez de una acumulación en detalle (minuciosidad reproductiva característica del naturalismo).

palabras y la estructura literaria están cortadas en la misma tela que la psicología y la ideología del personaje. De este modo, queda banalizada y negada la factura poética y literaria del texto dramático» (Pavis, 1996; 312) y 3) la actuación «apunta a la *ilusión* al reforzar la impresión de una realidad mimética y al empujar al actor a una identificación total con el personaje» (*ibid.*, 312).

Este último punto es llevado hasta una disposición límite, que linda con la frontera de la *performance art*, pues actores y actrices visten con su propia ropa y son llamados por sus nombres en escena. Lo que se busca es eliminar toda distancia existente entre actriz/actor y personaje, idea que se asemeja al principio performativo que decreta la presentación de sí mismo en vez de la de un personaje (esfera de lo ficticio). Se dispone así un despliegue actoral que alude a lo no ficticio, a lo no artificio, a una estética de lo performativo, aunque procedimental y estructuralmente se siga restando en el terreno del teatro. Esto es, la preparación previa de una estructura para ser reproducida; la disposición escénica de devenires ya pactados, convenidos (a diferencia de la *performance*, que busca explorar la relación imprevisible que se da entre el acontecimiento escénico y el momento de su ejecución, cuestión que le confiere un menor rango de predeterminación: la pregunta por el acontecimiento como parte esencial del marco epistémico que da vida a la *performance*). En definitiva, lo que se establece es una especie de base estructural, de cimientos, que se referencian en el naturalismo, pero que también aluden a la *performance art*. Al integrar en el plano actoral una estética referenciada en la *performance*, esta propuesta busca superar el grado de ilusión conseguido por el naturalismo. La idea es elevar la ilusión hasta el punto de volverla *invisible*. De aquí la importancia que este proyecto otorga a que en escena se responda a la manifestación fenoménica de «la vida» —en su localidad y contemporaneidad—, asemejándola sin atavío de por medio.

Pero esta base estructural no opera en tanto que patrón absoluto, pues su despliegue se ve conjugado con algunos de los principios postulados por el teatro épico —propuesta que Bertolt Brecht concibió como respuesta antagónica al teatro naturalista y realista—. Salvando las diferencias políticas (teatro burgués frente a teatro crítico marxista) y amistando las estéticas (teatro ilusionista y teatro no ilusionista; mimesis y diégesis), Rigola genera una dinámica de complementariedad dialéctica centrada en enriquecer el juego escénico. Lo que hace es tomar del teatro épico algunos de los recursos escénicos que este elaboró o redefinió, pero sin suscribir a su marcada fundamentación política (inspirada, principalmente, en los materialismos histórico y dialéctico). Es decir, realiza un álgebra hereje, pues dispone un agenciamiento que opera, a la vez, de forma escéptica y ecléctica. Se origina así un híbrido a medida que denominaremos aquí *naturalismo narrativo*, pues es el recurso de la narración el elemento central (o, al menos, uno de los más perceptibles, en conjunto con el rompimiento de la cuarta pared) que esta propuesta toma del teatro épico para ensamblarlo con una base estructural de tendencia naturalista⁶.

6. Peter Szondi señala que en Chéjov «los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente, pero también por la renuncia a la comunicación, a la dicha que pueda derivarse del encuentro con los demás» (Szondi, 1978: 35). Esa renuncia al presente y a la comunicación es en lo que reside la pertinencia del

En el teatro épico el recurso narrativo tiene por función vehicular el rompimiento de la cuarta pared; los sucesos se narran directamente a los espectadores para así romper con la ilusión de la representación. Esta ruptura es lo que Brecht denomina «efecto de distanciamiento». Rigola toma esta tríada de elementos consecutivos —narración, rompimiento de la cuarta pared y efecto de distanciamiento— restándole la carga ideológica con que estas técnicas fueron concebidas para así adaptarla a su propuesta. Así, el efecto de distanciamiento no tendrá por fin «procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado» (Brecht, 2004; 131) sino más bien generar una ilusión más profunda, duplicada, capas de producir ficción a partir de la exposición de la ficción. El resultado obtenido es una mimesis que no quiere ser mimesis, que se niega en tanto que tal.⁷ La idea es llevar la expresión del artificio escénico a su grado cero —a la cuota mínima exigida por el medio— a través de la producción de *un juego de sobreilusión*:⁸ la ilusión opera señalando (distanciamiento —teatro épico—) *desinteresadamente* (estética de lo performativo) a la ilusión (naturalismo). En este sentido, es como si todo el conjunto escénico se encargará de decir: «*Larvatus Prodeo*, me adelanto señalando mi máscara con la mano» (Barthes, 1972: 28).

A diferencia de la forma clásica del teatro naturalista, que intentan emular la realidad escondiendo el artificio teatral tras una cuarta pared que lo contenga (un recorte de la realidad puesto de forma hermética), aquí el juego consiste en exponer el engranaje escénico para así conjurar una sensación de realidad desnuda e *hic et nunc* (una sensación de *transparencia*). Se desarrolla así una poética que explicita la situación de espectáculo (los actores hablan directamente a los espectadores y se constata que se está haciendo teatro),⁹ el ejercicio de reescritura (se menciona al propio Chéjov) y los materiales biográficos (se citan pasajes de la vida privada y las carreras profesionales del elenco en reiteradas ocasiones). Son recursos que ayudan a la propuesta escénica a liberarse de un enorme bastión dramaturgico (uno de los autores más prestigioso y montados del mundo, pero cuyos textos obedecen a otra realidad temporal, cultural y lingüística), permitiéndole vestirse con un aire de renovación y de ligereza; como si su enunciar metateatral, en tanto lúdica de la autoreferencia, fuese una especie de lubricante capaz de hacer circular al contenido —con sus fricciones, conflictos y tensiones— en un clima *aparentemente distendido y ligeramente melancólico*, aspecto en que paradójicamente, a mi juicio, más se evoca la presencia de Chéjov —al alejarse, se encuentran—.

recurso narrativo, pues es en los fragmentos monológicos donde parte de lo sustancial se devela. Rigola los resuelve dirigiéndolos al público (los narra, se los cuenta) en vez de aislar a sus personajes.

7. Esto también se vincula a la idea de *presentar* por encima de la de *representar* popularizada con el desarrollo de la performance y de los estudios performativos entre los años 1960 y 1970.

8. En su definición de *teatro en el teatro*, Patrice Pavis señala que «el uso de esta forma responde a las más diversas necesidades, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión*. Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador «externo» en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace verdad» (Pavis, 1996: 452).

9. Para ilustrar lo señalado, propongo el siguiente fragmento donde Nao Albet se refiere a Mónica López: «A veure, anem a parlar de la Mónica, que fa de la “meva mare”» (Rigola 2020: 4).

Por otra parte, el recurso narrativo y el rompimiento de la cuarta pared también se vinculan a otro de los aspectos capitales que atiende la *performance art*: la relación con los espectadores. Al hablar directamente a los espectadores, las actrices y los actores se encargan de exponer el carácter copresencial que distingue a las artes escénicas y sobre el cual enfatiza la performance. En cualquier caso, se sigue restando en el terreno *tradicional* del teatro, toda vez que lo que se dispone es de una estructura *cerrada*, determinada, que si bien se abre a los espectadores (se les mira y se les habla directamente, incluso se los ilumina levemente), no se espera ni se posibilita su injerencia a nivel estructural en la realización escénica, solo a nivel sensorial, atmosférico, anímico.

Temas

En el plano temático sobresalen los siguientes asuntos: el amor no correspondido, la insatisfacción personal y el paso del tiempo (la vejez y la nostalgia del pasado). Cabe señalar que de los personajes¹⁰ que aparecen en la dramaturgia primigenia se conserva solo a los siguientes:



Fig. 2. Elenco: Nina (Melisa Salvatierra), Arkadina (Mónica López), Treplev (Nao Albet), Trigorin (Pau Miró), mezcla entre Sorin y Medvedenko (Xavi Sáez)¹¹ y Masha (Roser Vilajosana)¹². Fotografía facilitada por la compañía.

El amor no correspondido se instala de forma reticular, integrando a todo el elenco y respetando en su totalidad las alianzas afectivas establecidas por Chéjov. Este es el ámbito donde el juego de sobreilusión más vacila, ya que al ser en su mayoría actrices y actores conocidos, es difícil superar la

10. Concepto que jamás se usó en el proceso de trabajo.

11. De Sorin tiene el ser hermano de Arkadina y el estar aburrido de la vida del campo. De Medvedenko, el estar enamorado de Masha.

12. Nombrados de izquierda a derecha en relación con la imagen. En adelante aparecerán como se los refiere en la adaptación de Rigola más su correspondiente personaje chéjoviano. Por ejemplo, Nina (Melisa Salvatierra) aparecerá como: Mel/Nina.

artificialidad de las venturas amorosas dispuestas (la convención teatral se superpone; el trato implícito de dejarse engañar gana). Las relaciones van emergiendo en el mismo orden que en el escrito de referencia, pero se desarrollan de manera más sobria, ajustándose así al talante del equipo. A modo de ejemplo, se propone el siguiente cuadro comparativo:

Chéjov (Acto tercero - Escena II)	Rigola (Acto tercero)
<p>ARKADINA: Querido, yo sé lo que te retiene aquí. Pero, tienes que sobreponerte. Te has embriagado un poco. Serénate.</p> <p>TRIGORIN: Y tú también. Sé buena y razonable, te lo suplico: considera todo esto como una amiga verdadera... (<i>Le estrecha una mano.</i>) Tú eres capaz de hacer un sacrificio... Sé buena y no me retengas...</p> <p>ARKADINA (<i>muy agitada</i>): ¿Tan hondo ha calado?</p> <p>TRIGORIN: Me siento atraído hacia ella. Quizá sea esto lo que necesito.</p> <p>ARKADINA: ¿El amor de una chiquilla provinciana? ¡Oh, qué poco te conoces a ti mismo!</p> <p>TRIGORIN: A veces, la gente se duerme de pie. Pues bien, yo estoy hablado contigo y es como si estuviera dormido y la viera en sueños... Soy presa de una dulce y divina ensoñación... No me retengas...</p> <p>ARKADINA (<i>trémula</i>): No, no... Yo soy una simple mujer, no se puede hablar así conmigo... No me atormentes, Borís... Tengo miedo...</p> <p>TRIGORIN: Si quieres, tú puedes ser una mujer extraordinaria. Un amor juvenil, encantador, poético, que conduce al mundo de los sueños... Solo un amor así puede dar la felicidad sobre la tierra. Y yo no lo he experimentado todavía. De joven no tuve tiempo, ocupado como estaba en rondar por las redacciones, en luchar contra la miseria... Pero, ahora, ese amor está aquí, ha llegado por fin, me llama... ¿Qué sentido tiene huir de él?</p> <p>ARKADINA (<i>iracunda</i>): ¡Te has vuelto loco!</p> <p>TRIGORIN: No me importa.</p> <p>ARKADINA: Os habéis confabulado hoy todos para hacerme sufrir. (<i>Llora.</i>)</p> <p>TRIGORIN (<i>llevándose las manos a la cabeza</i>): ¡No comprende! ¡No quiere comprender!</p> <p>ARKADINA: ¿Me habré vuelto yo tan vieja y tan fea que se puede hablar sin reparo de otras mujeres delante de mí? (<i>Abraza a Trigorin y le besa.</i>) ¡Oh! ¡Tú has perdido la razón! Eres maravilloso, eres divino... Tú eres la última página de mi vida. (<i>Se hinca de rodillas.</i>) Tú eres mi alegría, mi orgullo, mi deleite... (<i>Le abraza las rodillas.</i>) Si me abandonarás, aunque sólo fuera por una hora, no lo soportaría, me volvería loca, precioso y magnánimo dueño mío...</p> <p>TRIGORIN: Puede entrar alguien. (<i>La ayuda a levantarse.</i>)</p> <p>ARKADINA: No me importa. Yo no me avergüenzo de mi amor por tí! (<i>Le besa las manos.</i>) Tesoro mío, cabecita loca... Quieres cometer insensateces, pero yo no lo consentiré... (<i>Ríe.</i>) Eres mío. Me perteneces... Esta frente y estos ojos son míos... Y también son míos estos encantadores cabellos sedosos... Todo tú eres mío. Tienes tanto talento, tanta inteligencia... Eres el mejor de todos los escritores de hoy en día, eres la única esperanza de Rusia. Tú rebosas espontaneidad, sencillez, lozanía, sano genio... Con un solo trazo, tú eres capaz de transmitir lo característico y esencial de un ser humano o de un paisaje, las personas que describes tienen vida. ¡Oh, es imposible leerte sin admiración! ¿Te parece esto incienso? ¿Crees que miento? Mírame a los ojos, mírame... ¿Tengo yo cara de mentirosa? ¿Ves tú? Yo soy la única que sabe apreciarte, la única que te dice la verdad, querido mío, amor mío. ¿Te marcharás conmigo? ¿Sí? ¿Verdad que no me abandonarás?</p> <p>TRIGORIN: Yo no tengo voluntad propia... Nunca he tenido voluntad propia... Tan blando, tan manejable, siempre sumiso... ¿Cómo puede gustarle eso a una mujer? Tómame, llévame contigo, pero no consientas que me aparte de ti ni un paso... (Chéjov, 2013: 133-135)</p>	<p>MÓNICA: Et vols quedar, oi?</p> <p>PAU: ...</p> <p>MÓNICA: Tan fort és?</p> <p>PAU: Em sento atret...</p> <p>MÓNICA: Atret per una nena que no és precisament Hannah Arendt. Perquè és jove? Jove. I bonica?</p> <p>PAU: No us heu quedat mai com en un somni.</p> <p>MÓNICA: Pau, soc una persona com totes les altres. Que no em demani això. Perquè ell no està parlant de sexe.</p> <p>PAU: M'agrada...</p> <p>MÓNICA: Ho sé. Ho veig. (<i>Silenci.</i>) Avui sembla que tots em vulguin fer mal. Segurament ell és l'últim gran amor que tindrà. És la persona que em fa feliç, que dona sentit a la meua vida...</p> <p>PAU: Mònica...</p> <p>MÓNICA: Jo no m'avergonyeixo del meu amor cap a tu, Pau. T'estimo com no havia estimat ningú... Ell, amb el seu talent, la seva intel·ligència, el seu humor... amb qui m'entenc molt bé treballant... amb qui resistim en una professió on no és fàcil fer-ho... jo crec en tu, Pau... en tu com a dramaturg... saps com crear situacions i personatges com poques vegades ho he vist a ningú... sí, jo hi crec, tu saps que no ho dic perquè et quedis. I sobretot crec en tu com a persona. Em tens boja. Mira'm als ulls. Estic mentint? Creus que hi ha algú que cregui més en tu que jo? Jo... et comprend com ningú et pot comprendre... i t'estimo.</p> <p>(<i>Silenci.</i>)</p> <p>MÓNICA: Gràcies. Gràcies. T'estimo.</p> <p>PAU: ...marxarem junts. Ara. (Rigola, 2020: 28-29)</p>

En el cuadro comparativo se puede observar como otra de las operaciones realizada es la síntesis, cuestión que se aprecia en la extensión de las réplicas, las que se han reducido a lo que se percibe como lo esencial del mensaje (se dirigen de manera directa al «meollo del asunto», pero intentando evitar caer en lo explícito; el objetivo es dosificar la información a los datos mínimos que permitan que la obra avance)— y en la estructura dramática global, pues existe una condensación de las escenas que deja en pie sólo el orden de los actos.

Como segundo tema tenemos la insatisfacción personal, motivo que se muestra como uno de los más “peligrosos” para el elenco, pues acá sus intimidades son expuestas *al desnudo* para transformarse en material de la escena. La precariedad laboral y financiera, las metas no logradas o la sensación de que no se es lo suficientemente bueno en el oficio son las consideraciones principales que conforman este tema. Podemos citar, por ejemplo, la autocrítica que se hace Nao/Treplev por medio de una serie de preguntas retóricas: «Qui soc jo? Què he fet? He fet alguna cosa realment contundent? El meu teatre ha remogut a algú en algun moment? Ha fet reflexionar de veritat? O, en el fons, per molt que treballi desde un altre lloc no he aconseguit moure ni inquietar mai ningú i s’ha quedat tot en un *divertimento*?» (*ibid.*, 6). O el diàleg entre Mel/Nina y Pau/Trigorin:¹³

PAU: NO FAIG RES MÉS. RES MÉS. NOMÉS ESCRIURE I ASSAJAR. ABSURD. ARA MATEIX M’HO ESTIC PASSANT MOLT BÉ PARLANT AMB TU, PERÒ HI HA UNA PART DE MI QUE ESTÀ PENSANT: «HAS DE TORNAR A TREBALLAR». I LA SENSACIÓ D’ESTAR ENGANYANT, DE MEDIOCRITAT.

MEL: Perdona, però el procés mateix de creació no et produeix plaer? Felicitat?

PAU: HI HA MOMENTS AGRADABLES. PERÒ, PER EXEMPLE, TOT JUST DESPRÉS D’ESTRENAR LES MEVES OBRES SE’M FAN INSUPORTABLES.

MEL: Insuportables?

PAU: TINC POC TALENT.

MEL: Tu estàs fatal.

PAU: I QUAN EM COMPARO AMB ALGUNS COMPANYYS, PENSO QUÈ EL PÚBLIC DEU PENSAR: EN PAU MIRÓ ESTÀ BÉ PERÒ EN SERGIO BLANCO ÉS MOLT MILLOR. I ÉS VERITAT: EN SERGIO BLANCO ÉS MILLOR QUE EN PAU MIRÓ.¹⁴ (*Ibid.*, 19-20)

A su vez, en los pasajes citados se observa cómo el aspecto metadiscursivo del texto de Chéjov es actualizado en la reescritura. Los personajes son

13. El texto de Pau/Trigorin es citado en mayúscula, tal como aparece en la adaptación. El motivo de esta particularidad tiene que ver con su disposición escénica, ya que estas réplicas son proyectadas en una pantalla mientras Pau/Trigorin las escribe en vez de proferirlas vocalmente (imagen mítica del escritor —su naturaleza comunicativa—).

14. Nótese el paralelismo que se establece con el texto de Chéjov cuando Trigorin se compara con Turguéniev.

una actriz profesional (Mònica/Arkadina), un escritor consagrado (Pau/Treplev), un joven autor teatral (Nao/Treplev) y una joven aspirante a actriz (Mel/Nina). En este aspecto, la apuesta de Rigola consiste en componer su elenco con actores y actrices que estén en una situación análoga a la de sus personajes, para utilizar así sus particularidades, circunstancias y currículums en el fragüe de su adaptación.

Por último, tenemos el paso del tiempo. Aspecto recurrente en las obras de Chéjov, es uno de los elementos que produce un aire melancólico que contrapesa el ambiente lúdico provocado por la interacción directa con los espectadores y por las múltiples bromas que se hacen los componentes del elenco. Frases como «El nostre temps se'n va. Deixem de ser el centre» o «Que bé s'estava abans. Que bonic era tot... quina vida més plena de llum, de calor, d'alegria, d'innocència, de puresa, de tendresa...» son parte de una gama nostálgica encargada de graduar la escena. Una forma más cruda de tratar el paso del tiempo es la que se da en torno a la figura de Mónica/Arkadina. Al respecto:

Un dels problemes, per exemple, és que la Mónica... s'ha fet gran... o ella es veu gran... i la meua presència li recorda que en té cinquanta en lloc de quaranta. I clar, això fa que la seva capacitat de connectar amb una persona de vint i pico sigui menor, i això la desestabilitza. Sí, és així, és així. Menys connexió igual a menys públic que és igual a menys feina (*ibid.*, 4-5).

Sitio aparte merece el momento del cuarto y último acto (instante en que en la versión de Chéjov se juega a la lotería y en la de Rigola al dominó) en que se incluyen recuerdos de las experiencias «sobre las tablas» de las y los integrantes del elenco a modo de preámbulo de cierre (salvo Mel/Nina, ya que «no está en escena»).¹⁵ Por ejemplo:

MÓNICA: A mi em va marcar treballar amb el Carles Santos. Em recordo recitant un text seu percutant i divertit, tirant-me per terra sobre una piscina d'aigua al ritme de les paraules i jugant amb elles. Ell em demanava sempre més. Només li interessava quan anaves més enllà de les teves possibilitats. Era un esforç físic immens, i havia d'anar tan ràpid que no tenia temps per pensar. De pur esgotament m'oblidava de mi mateixa. Del cos i sobretot de la ment, que m'explotava. A l'estrena només sentia el públic riure, i jo tirava i tirava, feia coses que em sorprenien a mi mateixa i jugava lliure com no sabia que era capaç. Lliure... Una felicitat total (*Ibid.*, 36).¹⁶

Después de haber enunciado los temas principales que se abordan (los cuales resultan homólogos a los de la propuesta de Chéjov, solo que dispuestos bajo una configuración distinta —por medio de una mayor medida en la expresión de las pasiones, respuesta escénica a una concepción que percibe al ser contemporáneo en tanto sujeto del autocontrol; el dominio de las

15. En realidad las actrices y los actores siempre están en escena, pero se juega con la convención de que al sentarse en un banco que hay en el fondo del escenario se vuelven observadores en vez de partícipes de los sucesos.

16. La transcripción de los recuerdos a un texto fue tarea demandada antes del primer ensayo.

pasiones como atributo social—), cabe mencionar el interés ecológico que se esboza. En el transcurso de los ensayos el propio director señala que de un tiempo a esta parte se ve en la necesidad de incluir una planta en medio de la escenografía («un organismo vivo en medio de la nada»). En escena, esa inquietud se revela en el valor que se da al monólogo de Mel/Nina en cuanto a su contenido discursivo —cuando interpreta la obra de Nao/Treplev (momento metateatral ya presente en Chéjov)—, pues su consigna versa sobre la extinción de la naturaleza, la responsabilidad humana al respecto y el devenir futuro. Luego de que el monólogo sea interrumpido por Nao/Treplev (como en la pieza original, pero de forma mucho más sutil —no «estalla a gritos» ni «hace mutis con ademán evasivo» sino que simplemente detiene el monólogo ofreciendo disculpas y se retira al fondo del escenario—), una de las voces que emergen señala: «Doncs a mi aquest tros m'estava agradant. [...] Tot aquest avís sobre la destrucció de la natura que Txékhov ja escriu al segle XIX»¹⁷ (*ibid.*, 11). Otro asunto que se plantea es la pugna generacional en la creación artística: búsqueda de nuevas formas frente a la tradición u oficialismo imperante.

Metodologías utilizadas

Dentro de los métodos utilizados sobresalen los circunscritos al ámbito de la dramaturgia y de la dirección actoral (que, como se verá, absorbe y vehicula la mayor parte de la dirección escénica).

El texto fue estructurado principalmente por Rigola de forma individual. En el primer ensayo se le presentaron al elenco los dos primeros actos de la adaptación (15 páginas, versión n.º 5) y en el transcurso del tiempo aparecieron los dos restantes. Este proceder permitió que la dramaturgia se nutriera constantemente del material generado en los ensayos, que fue modificándose a partir de anécdotas personales, modos de decir el texto de cada actriz/actor (ajustes para facilitar su apropiación), palabras o frases añadidas al texto en el transcurso de las improvisaciones (lo que en la jerga teatral se denominan *morcillas*) y cambios o supresiones de frases percibidas como malas, innecesarias o «extrañas» (poco frecuentes en el uso cotidiano de las palabras). Es decir, se trabajó sobre un texto base que se fue editando con el devenir de los ensayos (la última versión cuenta como la n.º 12 y tiene un total de 39 páginas). Esta labor se realizó a través de una forma particular de lectura dramatizada (delineándose paralelamente dramaturgia y actuaciones), configurada a partir de la siguiente fórmula: 1) leer una frase, 2) mirar a los ojos de algún/a compañero/a de escena o a los de algún/a espectador/a,¹⁸ 3) alimentarse de su mirada y 4) luego proferirla, estructura que tiene por objetivo imponer de inmediato la lógica del rompimiento de la cuarta pared (alimentarse de los ojos del espectador), asegurar que actores y actrices *no pasen por encima de los textos* (es decir, que no se dejen llevar por un determinado flujo o patrón rítmico que instale una homogeneización de la

17. Nótese la referencia explícita a Chéjov (intertextualidad, distanciamiento, sobreilusión).

18. En los ensayos el rol de espectadores lo cumplíamos Rigola, la ayudante de dirección Alba Pujol y yo.

enunciación que funcione en indiferencia para con su entorno y contenido —una especie de automatización de la enunciación— y propiciar el vínculo con los otros (prohibido hablar mirando el texto). La dificultad de su implementación radicó en que probablemente por una cuestión de hábito o de deformación profesional, las actrices y los actores tendían a encauzar la lectura de forma continua (consciencia rítmica) y les resultaba incómodo tener que cortar constantemente el flujo para hacer las pausas necesarias para 1) leer una frase del texto, 2) establecer contacto visual con alguien, 3) alimentarse de su mirada y luego 4) proferirla. Esto no quiere decir que una vez que las réplicas fueron dominadas tuvieran que mirar forzosamente el escrito. Sin embargo, ante la dificultad del recuerdo, lo sugerido desde dirección siempre fue volver a apoyarse en el texto, pues esto se estimó preferible a entraparse en la memoria o cambiar la frase para salir del paso (no hubo problema en que ensayaran con texto en mano hasta la última semana). De hecho, a lo largo del proceso se enfatizó casi exclusivamente en que se hiciera una lectura lenta y tranquila, centrada principalmente en comprender lo que se está diciendo (intenciones subyacentes) en diálogo con el entorno.¹⁹

Sin duda el aspecto más desarrollado a lo largo del proceso fue el trabajo de dirección actoral. A los entendidos en la propuesta estética presentada por las últimas realizaciones escénicas de Rigola esto probablemente no los sorprenda —*Vania (escenas de la vida)* (2017) o *Aquest país no descobert que no deixa tornar de les seves fronteres cap dels seus viatgers* (2019), por ejemplo—, pues en estas se muestra un escenario austero, casi vacío, en favor de dar mayor espacio a la actuación. Ámbito en el que este creador da cuenta de una especie de cristalización de su experiencia, al trabajar con un método particularizado y definido (cuestión menos habitual de lo pensado²⁰). Ya en el primer ensayo se le presentó al elenco uno de los elementos claves de todo el proceso creativo: *El decálogo de juego*.

19. Sobre la velocidad, el director añade: «Correr los textos es la versión más simplista de intentar ser “natural”».

20. En mi experiencia he observado que sigue existiendo una falta de integración y/o de consciencia, e incluso una resistencia, para con lo metodológico en la esfera de la creación teatral (experiencias que, por lo demás, han sido integradas en su mayoría por teatristas de formación académica). Es como si el proceder metodológico (en tanto que acto consciente) aún se considerase como un añadido dispensable y, por tanto, ajeno en sí mismo al acto creativo, cuando, tal vez, sea más beneficioso para los teatristas pensar que todo acto creativo, quiérase o no, encierra un método que lo posibilita (que incluso la propuesta de un no método encarna un método) y que, en consecuencia, cabe profundizar y cuestionar las maneras en que se procede. Así mismo, también he advertido una perspectiva que se vincula a una concepción que entiende lo metodológico como un ámbito que, a causa de su supeditación a la esfera de la razón (planificación, estructuración), imposibilita la floración de ciertos atributos considerados como superiores para la creación artística como la inspiración o el instinto, atributos que en cierta medida son vinculados a la esfera de la pasión. Estos son percibidos como insondables para la razón, pues emergen de forma imprevista, misteriosa, al calor de un quehacer resuelto, liberado, ininterrumpido. Se le asigna así a lo metodológico —merced a su configuración fuera del momento de la praxis— una capacidad actancial de procedencia fría, restringida a los contornos del raciocinio. Esto lleva a que incluso se le asigne a lo metodológico cierta capacidad inhibitoria, desafectante, exorcizante, nociva.

DECÀLEG DE JOC HEARTBREAK HOTEL²¹

1. Interessar més com a persona que com a personatge.
2. No representar sentiments/emocions ni anar a cercar-los.
3. No forçar o augmentar les reaccions que em produeixin les accions o pensaments ni afegir gestualitat per semblar més creïble.
4. Trencament de la quarta paret. Sempre que sigui possible, mirar els ulls del públic.
5. A cada frase tenir molt clar què vull aconseguir del receptor i deixar-ho per escrit amb una paraula.
6. No memoritzar el text fins una setmana abans de l'estrena i, quan ho facis, memoritzar més les intencions del punt anterior que el text corresponent.
7. Els personatges mai són menys intel·ligents o més innocents que nosaltres.
8. El públic mai és menys intel·ligent o més innocent que nosaltres.
9. Evitar mirar a terra o al cel en tot moment. No fer que pensem.
10. Guanyar un concurs fictici on se suposa que al final de l'espectacle el públic hauria d'escollir un dels actors/personatge com a company de pis ideal.

Se puede inferir que dentro de las reglas que componen el *decálogo de juego* existen diversos factores que las animan. Como primer bloque se analizarán las que, bajo la perspectiva de este análisis, apuntan a modular las actuaciones hacia una estética naturalista/performativa. Las reglas número 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 y 10 son —a mi parecer— básicamente establecidas para conseguir esta calidad.

La primera regla («Interessar més com a persona que com a personatge») invita a una apropiación, a un sentido de pertenencia absoluto para con el rol a ejecutarse. Esto se puede relacionar con aquel viejo aforismo que dice que «el teatro no es ponerse mascarar sino quitárselas» y con el influjo que ha ejercido la performance en la concepción actoral vigente; en particular, la noción de que el performer «es quien habla en primera persona y no en nombre de un tercero o un otro». ²² En palabras del director, «en el escenario la duda debería ser: ¿es Nina o fulana o mengana?» (por esto no se utiliza vestuario y cada actriz/actor viste sus propios atuendos). Los roles se desempeñan en el terreno de la ambigüedad, para con ello generar una duda que provoque una tensión activadora en el espectador (actuar fluctuando entre la persona y el personaje para potenciar así la incertidumbre —*multiestabilidad perceptiva*—). Este trabajo sobre la ambigüedad en el registro actoral resulta decisivo si se toma en cuenta que es uno de los pocos terrenos donde se contrapesa la transparencia general que gobierna la escena (una propuesta donde la mayoría de los elementos buscan mostrarse al desnudo, tal como son). De este modo, esta primera regla no solo atañe a perfilar una forma actoral (naturalista/performativa), sino que también se sitúa en cuanto a dispositivo

21. Transcripción del documento ofrecido por la compañía.

22. Aunque esta concepción ya se encuentra, por ejemplo, en los escritos de primera mitad del siglo xx de Stanislavski —«Cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, este debe actuar siempre en nombre de su propia persona» (Stanislavski, 1957: 308)—, es notable como la performance, por medio de una puesta en práctica exhaustiva de la premisa (el performer como quien trabaja eludiendo la ficción), ha hecho de esta idea un sello propio que se ha divulgado a nivel interdisciplinar. En el caso de Stanislavski, se entiende que sus ideas —aunque visionarias— aún se encuentran sumidas en un contexto donde el paradigma de la encarnación imperante establecía como ideal «la dilución total del cuerpo fenoménico del actor (su físico estar-en-el-mundo) en el cuerpo semiótico a interpretarse (el personaje)».

escénico, pues la implementación de la *multiestabilidad perceptiva* —«instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa» (Fischer-Lichte, 2004; 182)— pretende dinamizar el bucle de retroalimentación autorreferencial y autopoietico que se da en la relación entre actores/actrices y espectadores a partir de su copresencia física y de la mutua influencia que ejercen los unos sobre los otros (cadena de reacciones).

La regla n.º 2 («No representar sentiments/emocions ni anar a cercar-los») y la n.º 3 («No forçar o augmentar les reaccions que em produeixin les accions o pensaments ni afegir gestualitat per semblar més creïble»), son esgrimidas para conducir las actuaciones hacia una estética que se propone un proliferar *en bruto* (no estilizado), idea que se sobrepone a cualquier tecnicismo o convencionalismo. De aquí que se asuma como preferible una actuación *fría* (desprovista de un cierto vigor expresivo) antes que una que busque, represente o fuerce los sentimientos/emociones, pues estas maniobras volitivas, al ser detectadas, adquieren la fisionomía de la manipulación y el engaño (tiñendo la escena de una sospecha que mella la producción de un lazo vinculante no artificializado; una confianza mínima que sustente la expectación de la escena).²³ Además, estas maniobras resultan ser una trampa para los propios actores y actrices, ya que al poner el foco sobre lo emocional pierden de vista sus intenciones y objetivos (se parte de la idea de que en la vida la atención jamás se centra en intentar emocionarse o en «sentir cosas» —salvo en contadas excepciones—, sino que está en aquello que se quiere conseguir). Todo esto se termina estableciendo a modo de técnica a la inversa, pues al no buscar las emociones, al *sostenerlas* en vez de *liberarlas*, al incluso *resistirse* a ellas, estas tienen la posibilidad de *revelarse* con mayor vehemencia (en su excepcionalidad y —tal vez por pura porfía— en su potencia). Esta forma de proceder se basa en que estamos más acostumbrados al ejercicio de evitar emocionarnos que al contrario, pues esto es una parte esencial de la moral que nos rige (ideario del autocontrol). En definitiva, a actrices y actores se les exime de rendir cuentas emocionales y lo *frío* se acepta como una peculiaridad que define —en parte— al sujeto contemporáneo («si la emoción sucede, bien; si no, no pasa nada»).

Sobre la regla n.º 5 («A cada frase tenir molt clar què vull aconseguir del receptor i deixar-ho per escrit amb una paraula»), cabe mencionar que se vincula con el único referente mencionado en cuanto sistema o propuesta actoral: Declan Donnellan y *El actor y la diana*. Podemos ver la cercanía de esta regla con la propuesta de Donnellan por medio de la siguiente cita: «Nunca sabrás lo que estás haciendo hasta que sepas para qué lo estás haciendo. Para el actor, todo «hacer» debe ir encaminado *hacia* algo. El actor no puede hacer nada sin la diana» (Donnellan, 2002: 30). Tal vez el complemento de la regla («i deixar-ho per escrit amb una paraula») tenga que ver *simplemente* con dar forma fija y separada de la propia corporalidad a parte

23. Pues incluso en Brecht, *summum* de lo crítico-racional en la expectación teatral, una cuota mínima de fe se demanda: «La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión» (Brecht, 2004: 31). Ese *parcial* —la imposibilidad de su abolición total— es la admisión de una especie de ontología religiosa que funda lo escénico: el ritual es inconcebible entre escépticos fanáticos (dulce paradoja), acérrimos.

del material que va a utilizarse para actuar (cuestión no menor si se toma en cuenta lo tremendamente inestable de esta labor, entendiendo que su medio o soporte, la corporalidad, es materia sujeta al cambio y movimiento). En el transcurso de las jornadas fue recurrente escuchar a Rigola decir «vayan a la diana, esto es lo importante». El *qué quiero conseguir del receptor* tiene el valor de instalar una dinámica de diálogo constante, activa, pues el jugarse los deseos en terrenos ajenos propicia un intercambio de estímulos fluctuante, recíproco, sumatorio, de idas y venidas. El descubrimiento y conocimiento de las intenciones fue procurado por medio de una inducción mayéutica, labor concebida como fundamental y a la cual se regresó reiteradamente (¿qué quieres conseguir?, ¿cuál es tu intención?).

La sexta regla («No memoritzar el text fins una setmana abans de l'estrena i, quan ho facis, memoritzar més les intencions del punt anterior que el text corresponent»), se emplaza para evitar caer en la mecanización del texto y su consecuente sedimentación en una estructura refractaria que luego resulte inalterable para el mismo actor o actriz, anulando así su capacidad de interacción para con su entorno y el devenir presente (todo lo que sucede en el momento mismo del ensayo o de la función, más allá de que se haya previsto o no). De hecho, la indicación para el trabajo con el texto fue: «El texto se puede leer en casa, pero no para memorizarlo, sino para entender las intenciones que hay en él». Lo que se intenta con esta regla es situar los mecanismos que modulan la actuación en una lógica cercana a los que rigen la conducta cotidiana, donde no existen textos memorizados que deban preferirse al rigor de la letra, ni que hayan sido ensayados ni fijados con anticipación; sino que lo que nos moviliza son las intenciones que nos habitan en diálogo con el entorno.

Las reglas n.º 7 («Els personatges mai són menys intel·ligents o més innocents que nosaltres») y n.º 8 («El públic mai és menys intel·ligent o més innocent que nosaltres») atañen, por un lado, a una herramienta de regulación actoral que se condice nuevamente con lo naturalista/performativo (invitan al elenco a accionar bajo su propio modo de comprender el mundo —punto de vista— en vez de especular sobre la de un supuesto personaje) y, por otro, aportan un matiz ético con respecto al ejercicio actoral, pues procuran evitar la emergencia de posiciones paternalistas (*conatus* autoral). En la práctica, la aplicación de estas reglas repercute principalmente en la enunciación del texto, cuya vehiculación tendrá que escapar a la unidireccionalidad que provoca la ilustración de las palabras, situación que delataría una infantilización del espectador (al entregarle los textos *masticados*, *digeridos*, sobre explicados). A raíz de esto, una de las luchas que se libró de forma perpetua en los ensayos fue contra los *tonos* (inflexiones vocales), ya que el servicio de subrayar o explicar las palabras por medio de la modulación vocal se entiende como innecesario si se toma en cuenta que ellas ya significan por sí mismas (portan sentido) y que, a lo sumo, lo que terminan generando los *tonos* es un empobrecimiento de la experiencia del espectador, pues se le quita parte importante de su función: desentrañar y/o soñar la escena. Los *tonos* conllevan una restricción implícita de las lecturas que, al excluir la ambigüedad, terminan mutilando la polisemia (es decir, instalan un régimen autoritario,

un despliegue jugueteón pero manipulador). Toda esta proclama escénica/actoral se explica de forma literal por medio de la figura de Nao/Treplév: «Bàsicament fan una espècie de teatre infantil per a adults, disfressats i posant veuetes per deixar-li al públic tot ben mastegat, amb tots aquells tons, perquè la gent sàpiga on ha de riure, on el personatge està trist... com si el públic fos incapaç de decidir si ha de riure o plorar» (Rigola, 2020: 5).

La décima regla («Guanyar un concurs fictici on se suposa que al final de l'espectacle el públic hauria d'escollir un dels actors/personatge com a company de pis ideal») se erige a modo de barómetro de comportamiento que busca conducir al elenco a que obre de forma coherente con los principios de convivencia a los que están habituados (los que muchas veces se pasan por alto en escena en pos de conseguir una mayor intensidad o capacidad expresiva). La idea es poner en escena a seres que respondan a los acuerdos sociales imperantes de manera irrestricta; en este caso, seres cultos, políticamente correctos, socialmente civilizados, que ganan la empatía del espectador al interactuar respetando su mismo marco socioconductual.²⁴ Rigola explica que esta regla debería producir una sensación similar a la que se tiene en una primera cita, poniendo a los actores/actrices en un juego que los invite a *defender su rol* por medio del cuidado de la imagen que trazan sobre sus figuras, cuestión que debería llevarlos a procurar desarrollar una calidad energética que se podría denominar como cuidadosa, receptiva, atenta y afable (esto a grandes rasgos, ya que, obviamente, existen diversos modos de asimilar la indicación). Lo interesante de asumir como punto de partida este juego/regla, es que los conflictos, al surgir en una atmósfera poblada por seres que los evitan, aparecen en escena de forma sutil, contradictoria, resistida, oblicua, y que se cambian los impetuosos *abruptos teatrales* (actuaciones voluntaristas, evidentes y plagadas de súbitos) por actuaciones que gestionan las tensiones de forma paulatina, sutil y sofisticada (en relación con la intención de mimesis de lo cotidiano del lenguaje escénico propuesto y, también, con el celo burgués por la apariencia que se proyecta).

Como segundo bloque están las reglas n.º 4 y n.º 9, que este análisis entiende asociadas al teatro épico y la *performance art*, respectivamente.

En la regla n.º 4 («Trencament de la quarta paret. Sempre que sigui possible mirar els ulls del públic») se hace referencia a la técnica desarrollada por Brecht de manera directa, aunque —en mi opinión— con un objetivo diferente. Pues acá el *rompimiento de la cuarta pared* no tiene que ver con evitar una suerte de efecto hipnótico alienante por parte del drama hacia los espectadores (identificación), sino que es más bien un medio que sirve para devolver a la *realidad* a los actores y a las actrices, para evitar que se encapsulen en el artificio teatral. Esto es debido a que el *siempre que sea posible mirar a los ojos del público* los y las conecta a su condición como agentes del espectáculo, característica que no hay que obviar ni ocultar. El objeto didáctico de la técnica se ve así invertido, siendo las actrices y los actores quienes deben aprender a alimentarse de los ojos de los espectadores, pues estos, al ser siempre diferentes y al estar concentrados en descubrir la escena, brindan

24. Nótese que se asume que elenco y espectadores pertenecen a una clase social análoga o a una muy próxima.

la posibilidad de instalar una relación nueva y *viva* cada vez que se interactúa con ellos. Otra cosa que aportan los espectadores a actrices y actores es recordarles —tal como si fueran un espejo revelador— la imagen de una templanza que no busca ni siente el deber de *demostrar nada* y se contenta con el ejercicio amable de ofrecer una atención abierta y receptiva (escucha).²⁵

Finalmente, está la regla n.º 9 («Evitar mirar a terra o al cel en tot moment. No fer que pensem»), la que se entiende postulada para evitar sumar una capa ficcional considerada como contraproducente para el lenguaje escénico propuesto. El hecho de *evitar mirar al suelo o al cielo en todo momento* (significante del pensar) se establece en correspondencia con la premisa que determina que el elenco *asume* que conoce de memoria el entramado ficcional dispuesto (metateatralidad), por lo que no cabe *representar* la acción del pensamiento, pues esto equivaldría a adentrarse en la ficción (actuar la reflexión o el desconocimiento) cuando lo que se busca es eludir su manifestación. De aquí que esta regla se vincule con la *performance art*, pues lo que en el fondo se quiere es semejar su semblante por medio de la adopción de cierta región de su lógica de funcionamiento; esta es, la elusión de la ficción y la exploración del acontecimiento (aunque, como ya se ha dicho, el despliegue escénico, aquí, se encuentra predeterminado y fijado para ser replicado; es decir, se *actúa*, no *acontece* el acontecimiento en cuanto acto imprevisible e impredecible).²⁶ El objetivo de esta regla es reforzar el juego de *sobreilusión*, que busca volver creíble su empresa de exposición de la ficción (la adaptación de la obra de Chéjov) a través de un *acuse* que quiere hacerse pasar por *acontecimiento* (*sobreilusión: desocultando una ilusión oculto* otra mayor).

En definitiva, resulta evidente que si bien las reglas del *decálogo de juego* surgen a propósito de articular un despliegue actoral que se ajusta a un lenguaje escénico específico, también contiene atributos que atañen a un plano más genérico de la práctica. Al respecto, un fenómeno destacable que produjo su implementación fue lograr transferir ideas complejas y relativas a otros marcos de saber (político, filosófico, etc.) en una dinámica que las volvía *simples* y propicias para nutrir el juego actoral (asumir objetivos e intenciones específicas, accionar a partir de los propios impulsos y visión del mundo, etc.). Se puede decir que el *decálogo* funciona como una especie de filtro que agiliza el proceso creativo al conducir los debates a un modo de materialidad específica diseñada para responder a algunas de las demandas que entiende como fundamentales de la escena contemporánea. Esto, principalmente, en relación con la superación hecha por el cine en la imitación de las acciones humanas producidas por seres vivos —*mímesis praxeos*—, cuestión que le ha exigido al teatro, en su faceta de *espejo de la realidad*, una mayor *fidedignita* en el momento de su (re)presentación (el espectador actual, acostumbrado a la actuación audiovisual, se muestra reacio ante las *exageradas* actuaciones dispuestas en el teatro; le cuesta creerlas, las acoge solo en la medida de su simpatía, su ternura, su gracia arcaica o su valor como patrimonio cultural).

25. Más allá de que esto no siempre se cumpla, es razonable pensar que en general a esto va el espectador al teatro.

26. En el naturalismo, en cambio, que intenta disponer *una copia fotográfica de la realidad* (calco mecánico) en un despliegue teatral que no asume su carácter ficcional, representar la acción del pensamiento resulta perfectamente plausible.

Así, las actuaciones en el teatro han tenido que ajustar su *volumen* sensiblemente, valiéndose muchas veces de implementos tecnológicos como micrófonos y proyecciones que le permitan subsanar la distancia que experimenta el objeto de mimesis con respecto a su referente a causa de la dilatación actoral de la voz y el cuerpo. Por otra parte, la emergencia del cine ha hecho que el teatro se vuelque en la exploración de su carácter copresencial (en tanto que atributo artístico exclusivo de las artes escénicas —*spectacles vivants*—), esto es: por significar «un *lapsó de vida en común* que actores y espectadores pasan y agotan juntos, respirando el mismo aire del espacio en donde tiene lugar esa actuación y esa observación» (Lehmann, 1999: 28-29). El decálogo asume los asuntos señalados a partir de una simbiosis estratégica entre elementos del naturalismo, el teatro épico y la *performance art*, y da como resultado un despliegue mimético (naturalismo) que intenta pasar desapercibido en cuanto tal (*performance art*), abierto a los espectadores por medio de un lenguaje narrativo y el rompimiento de la cuarta pared (teatro épico), que intenta instalar un juego de *sobreilusión*.

Etapas del proceso

Los ensayos se desarrollaron mayormente con el equipo sentado alrededor de una mesa con el texto en mano. Lo primero que se hizo fue presentar el *decálogo de juego*. Después se realizaron las lecturas dramatizadas, labor que duró desde el primer ensayo hasta el n.º 15 (de un total de 24), donde se comenzó a trabajar sobre la disposición espacial (aún con el texto en mano). Aquí aparecieron nuevas reglas orientativas: 1) máximo tres actores sentados en el banco;²⁷ 2) máximo dos sentados en la mesa; 3) mínimo uno de pie (pudiendo estar todos de pie al mismo tiempo). Un factor que se debe tener presente es que en un principio se consideraba hacer el espectáculo con gradas a ambos costados (disposición característica del teatro La Villarroel), por lo que cinco de los ensayos del tramo final se desarrollaron en esta distribución (del n.º 16 al n.º 20). Sin embargo, en el ensayo n.º 21 —el tercero que se hizo en el teatro— esta propuesta fue descartada, pues representaba una dificultad de adaptación extra para actores y actrices que no brindaba nada considerado como significativo a cambio (la otra dificultad era asumir la diferencia de dimensiones existente entre la sala de ensayos y el teatro, cuestión que exigía aumentar el volumen actoral y el despliegue energético sin que la propuesta dejara de reconocerse en *lo cotidiano*). Finalmente, se optó por hacer la obra hacia un solo frente.

En cuanto a la dramaturgia, los actos fueron entregados de manera casi semanal (cinco semanas de ensayos para cuatro actos de obra)²⁸ y fueron modificados hasta el último día de ensayo. El hecho de que el texto nunca se diera por cerrado, intuyo que tiene que ver con que la experiencia de Rigola

27. Durante los ensayos siempre hubo una mesa larga, un banco de su misma extensión y algunas sillas. La disposición para las lecturas era: cuatro integrantes del elenco iban a uno de los lados de la mesa (sentado en el banco), dos quedaban en los costados (sentados en sillas) y al otro lado de la mesa nos situábamos Rigola, Pujol y yo (más cualquier otra persona que estuviera en el ensayo, como el diseñador, la productora o algún invitado).

28. La última parte del cuarto acto (dos páginas) llegó el 9/3/2020; la semana del estreno fue la del 15/3/2020.

se condice más con la dirección que con la dramaturgia, cuestión que hizo que el texto estuviera siempre a merced de la dirección escénica y no a la inversa (como en ciertos proyectos que se proponen *hacer el texto*, respetando fielmente cada didascalia y réplica pautada). A esto se suma que al recaer la figura de director y dramaturgo en la misma persona, el fenómeno de la «adaptación perpetua» se puede propiciar de manera más simple, pues no se tienen que consensuar con nadie los cambios.

Un momento abordado de manera especial fue el de la «performance»²⁹ entre Nao/Treplev y Mel/Nina (momento en que Mel/Nina profiere su monólogo de carácter ecologista). Este fragmento se desarrolló a partir de diversas tentativas de performance preparadas por sus protagonistas, que se fueron orientando sobre cómo proceder gracias a los comentarios del equipo. En paralelo, se trabajó con la actriz en la ejecución actoral. Se puntualizó en la relación entre contenido y ritmo, probándose, entre otras, de hacerlo a toda velocidad «cagándose en el público», o hacerlo de manera lenta y sostenida «explicando cada cosa». Luego de pasar por diversas tentativas de performances y formas enunciativas, se optó por una de sus versiones más sobrias: Mel/Nina diciendo el texto tranquilamente con un micrófono de frente a los espectadores, mientras Nao/Treplev pintaba *in crescendo* su brazo con un crayón. Se escenificó así la idea de lo performativo como antítesis de lo tradicional (la pugna generacional antes mencionada).



Fig. 3. Una de las performances probadas. Fotografía: Alba Pujol.

29. En Chéjov, la escena es el monólogo del primer acto que se hace en el escenario del jardín.

En la última semana de ensayos se trabajó en los dispositivos dispuestos para completar el entramado escénico, cuya presencia fue prevista desde la segunda semana. Su misión fue solucionar dos asuntos puntuales: el lago en el que se sitúa la acción dramática y la gaviota asesinada en el segundo acto. El lago se solucionó a partir de la proyección de un video de un lago al fondo del escenario (pantalla en la que también se proyectaron los textos escritos por Pau/Trigorin en la escena con Mel/Nina —antes referida— y la confección del *origami* de gaviota). Sobre la gaviota asesinada se propuso una salida simbólica por medio de un *origami* hecho al principio de la obra por Mel/Nina, que posteriormente Nao/Treplev «asesinaría» sumergiendo en un vaso de agua. A estos dispositivos se suma la inclusión de la canción «No puedo vivir sin ti», de Coque Malla, interpretada por el elenco como cierre de la obra, lo cual proyecta una sensación de *melancolía festiva* que se establece como enmarque representativo de lo acontecido.

En el último día de ensayo (n.º 24), se trabajó en la escena final entre Mel/Nina y Nau/Treplev (la tercera escena del cuarto acto en la obra de Chéjov, cuando Nina vuelve a visitar la casa del lago). La escena fue dispuesta de frente a los espectadores (como casi todo el espectáculo) y se siguió trabajando, fundamentalmente, en evitar los *tonos* (inflexiones vocales explicativas de la emoción) y en la edición del texto. La mayor diferencia percibida entre los primeros y los últimos ensayos fue que, cuanto más se acercaba la fecha del estreno, más atención se ponía en ciertos aspectos técnicos como el ritmo y la proyección vocal; adquiriéndose, paulatinamente, una mayor conciencia del carácter de espectáculo del entramado dispuesto. Aquel 11 de marzo de 2020, Tania Brenlle (directora artística del teatro La Villarroel) reunió a todo el equipo al comienzo del ensayo para hablar sobre el avance del covid-19 y sus posibles consecuencias. Al día siguiente, cuando ya solo faltaban tres pasadas con público más el estreno, se decretó el confinamiento total de la ciudad de Barcelona, lo que significó el cese de toda actividad social y el consecuente cierre de los teatros.

Conclusiones

Presenciar un proceso de escenificación realizado por teatristas profesionales y en su mayoría de trayectoria permite acceder a una serie de saberes difíciles de contrastar por medio de la escritura y la reflexión teórica (fijaciones sujetas al dominio de la lengua), pero que sin duda entrañan claves esenciales para comprender el teatro en tanto que *acto de transferencia corporalizado, vivo, efímero*; cuerpo fenoménico que surge y se consume en el momento mismo de su (re)presentación. Este artículo ha intentado salvar esta dificultad a través de un análisis descriptivo escrito a modo de memoria, una especie de testimonio que ha buscado ser capaz de pronunciarse no solo sobre las categorías que plantea y aborda (adaptación dramática y lenguaje escénico, temas, metodologías utilizadas y etapas del proceso), sino también rescatar la presencia de las personas implicadas y hacer mención de una diversidad de materiales y datos informativos (fechas, lugares, objetos, incidencias, etc.) que sirvan para construir un *paisaje ilustrativo* que supere

el plano de la abstracción teórica y de la mediación universal, procurando no ejercer una exclusión tajante sobre cuestiones que podrían considerarse como «menores» o «banales», pues esto implicaría una censura de las dimensiones de singularidad del objeto de análisis. Esto entendiendo que las minucias del quehacer, o las *artesanías de la disciplina*, forman parte inexorable del teatro, es decir, de la práctica que se debe investigar; también *son* el objeto de estudio; forman parte de su marco epistémico.

Al respecto, se estima de importancia el rescate patrimonial que significa el dar cuenta de una experiencia teatral concreta y de las personas, agrupaciones e instituciones implicadas. A lo largo del escrito, se ha hecho mención a Àlex Rigola, Alba Pujol, Nao Albet, Melisa Fernández, Mónica López, Pau Miró, Xavi Sáez, Roser Vilajosana, Max Glaenzel, Tania Brenlle, la compañía Heartbreak Hotel y el teatro La Villarroel. Quedaría pendiente la mención de Irene Vicente, productora de la compañía, y Jaume Feixa, jefe técnico del teatro (entre otras y otros).

Este artículo ha querido compartir la experiencia de tener acceso a todo un proceso de ensayos, al entenderlo como uno de los momentos fundamentales del teatro, pero cuyo acceso —en general— se encuentra restringido para los agentes externos. Un proceso de ensayos es una instancia de intimidad grupal, recubierta —en cierto grado— por un aura de actividad secreta. Comúnmente sólo los hacedores de teatro saben en qué consiste, aunque este saber, en general, se limite a sus propias experiencias. Pero casi nunca se ubica en la especificidad de la actividad realizada por las otras y otros. La distancia crítica que otorga el análisis de una etapa de ensayos en la que no se está implicado, en la que no se tienen intereses personales ni responsabilidades, se valora al considerar los beneficios de aprendizaje que se pueden desprender de una observación que se sitúa sobre atributos de esta distancia, a saber, una suerte de vista panorámica que, en cierto grado, deviene *desafectada* —por no decir «objetiva»— (desafección que resalta en contraste con la implicación afectiva que sufren los y las participantes). Se han querido enfatizar los beneficios de la experiencia como *observador no participante*, al considerarla como un espacio no muy explorado, pero fecundo para el desarrollo de la práctica y la investigación teatral.

A su vez, se valora el hecho de que al penetrar en una instancia poco dada a su exploración expositiva (los ensayos), no solo sean objeto de estudio particular o novedoso sus contenidos (lo observado), sino que también lo haga la propia estructura metodológica de este escrito. Esta se ha propuesto una trayectoria que va desde la elaboración de las ideas hasta la concreción de las mismas, yendo desde lo general a lo particular. Se ha comenzado por la adaptación dramática y el lenguaje escénico, en tanto que marco de ideas general para el desarrollo de la puesta en escena, para luego pasar a la especificidad de los temas. Del mismo modo, se han tratado las metodologías utilizadas para luego pasar a las etapas del proceso, abordando así el quehacer de la escena desde un plano abierto a un mayor nivel de conjeturas y abstracción teórica (metodologías utilizadas), hasta uno que aparece casi como pura descripción de sucesos (etapas del proceso). La idea ha sido establecer una estructura que en cierta medida se quiere «globalizante» para así

captar las diversas dimensiones implicadas en un proceso creativo. Al mismo tiempo, la delimitación del marco de análisis se ha establecido en coherencia con lo desarrollado por el proceso de escenificación observado. De ahí que, por ejemplo, el ámbito actoral sea uno de los asuntos más desarrollados en el texto, pues este opera en tanto que eje central de la propuesta escénica (cuestión que el propio Rigola manifiesta).

Por otra parte, si bien se ha insistido en el rescate de la particularidad del proceso de escenificación observado, el valor general de este rescate se estima en que a partir de su especificidad se consiga remitir a un espectro más amplio de la práctica escénica contemporánea. Al respecto, resulta destacable el proceso de hibridación poética observado, pues remite a un tipo de estrategia particular, pero no exclusiva. En este caso, los componentes que se han detectado y estudiado remiten a grandes referencias, pues se trata de una corriente estética (naturalismo), una poética (teatro épico) y una disciplina artística (*performance art*) que han generado una influencia que trasciende las fronteras de sus épocas (los asuntos coyunturales a los que en su momento respondieron). En un ejercicio de diseminación o de deconstrucción, se han detectado en el cuerpo único y multidimensional que es el complejo fenoménico de la escena, elementos que se han vinculado o atribuido al naturalismo, el teatro épico y la *performance art*. A este conjunto se lo ha denominado, aquí, como naturalismo narrativo, en un intento por establecer un nombre que resulte fácil de reconocer, específico y representativo.

Así mismo, se ha considerado que la propuesta de hibridación poética observada responde a un espíritu escéptico/ecléctico que en cierta medida habla de su época: mezcla de elementos desvinculados o descomprometidos para con sus fuentes, que operan bajo una finalidad personal, privada. En este caso, el planteamiento ha consistido en instalar un juego de sobreilusión, reduplicación de la ficción que busca, por medio de la exposición de una de las capas de ficción (las circunstancias relativas a la adaptación de la obra de Chéjov), generar un marco ficcional que pase desapercibido, invisible. Se trata de un marco que apela a una estética de la desnudez de artificios, cuestión que en el fondo se relaciona con la pregunta por la representación. De aquí que esta versión libre de *La gaviota*, de Chéjov, tome distancia de su referente, haciendo uso de su contenido para vehicular una obra que termina hablando sobre sí misma (*re-presentación*). Este ha sido uno de los puntos en que más se ha centrado la crítica y que ha generado opiniones divididas sobre el valor de la versión presentada.

Dentro de estas opiniones se advierte que el despliegue tautológico que se dispone no llega a adquirir un nivel de intensidad pasional semejante al que se le atribuye a la dramaturgia de Chéjov. Elia Tabuenca, por ejemplo, señala en su crítica (*espectaculosbcn.com*) que al final de la obra la sensación que queda es la de haber visto más una «charla» o un «coloquio» que una obra de teatro,³⁰ cuestión coherente si se tiene en cuenta el despliegue narrativo utilizado y el ideario del autocontrol pasional retratado (sujetos que

30. Traducción propia. Véase en: <<https://www.espectaculosbcn.com/critica-la-gavina-grec-2021>> [última visita: 10/3/2022].

ejercen la retención más que la expresión de las pasiones). Sin embargo, puede que esto también se relacione con una cuestión estructural. Pues si bien el conjunto escénico presenta —bajo la lectura que propone este artículo— una mezcla de poéticas y corrientes estéticas diversas e incluso divergentes, la forma en que se han dispuesto sus elementos puede que no haya generado un nivel de contradicciones u oposiciones suficientes que permitan elevar la intensidad de la escena a partir de su propio entramado estructural (más allá de los contenidos en juego), carencia de fricciones que se puede corresponder con un flujo escénico demasiado llano, directo, sosegado, impasible. Tal vez el ensamblaje poético dispuesto se haya terminado conjugando de manera demasiado acorde, *desconflictuada*. Algo similar se puede alegar al *decálogo de juego*, que establece una cierta redundancia en su intención de producir una actuación que no se perciba en cuanto tal (estética naturalista/performativa), que sea capaz de aparecer en escena en tanto que despliegue no artificio, real. Es una escenificación que al referenciarse en la idea de *lo real* en tanto que cotidiano puede desembocar en una carencia de potencia si el ánimo de los actores y las actrices no es el adecuado. En este sentido, se corre el riesgo de la irregularidad (precisamente, uno de los problemas que el trabajo metodológico intenta remediar, en este caso solventado principalmente a través del *decálogo de juego*). Ya en los ensayos era posible apreciar una diferencia significativa entre una «buena» y una «mala» pasada. Una «mala» destacaba por su impasibilidad (actuaciones «correctas» en tanto que retrato de una idea de lo cotidiano contemporáneo, pero donde pareciera que «nada pasara») y la «buena» por ser capaz de crear una atmósfera de intimidad habitada por fuerzas pasionales compactas, que brillan en el ejercicio de su contracción y su sutileza. De todas formas, resulta difícil imaginar una estrategia metodológica que no contenga sus propios riesgos, especialmente si se inscribe en el campo del arte.

Para el objetivo principal de este escrito, que ha sido dar cuenta de la etapa de escenificación de una experiencia teatral (y no de su realización escénica), la consistencia de materiales y estrategias metodológicas presentadas en el proceso de creación observado se estiman de alta valía, pues se considera que han sido comunicadas de manera clara y específica, particularmente en el ámbito metodológico con el *decálogo de juego*, por ejemplo, lo que las constituye como una nueva fuente de materiales para la investigación y creación teatrales, disponibles para el análisis y la referencia en su calidad de archivo de lo contemporáneo. Finalmente, cabe destacar una vez más la propuesta de hibridación poética observada (si es que es tal), pues esta ha permitido la renovación de los elementos comparecientes en el cruce de la convivencia, renovación que en su proyección, en cuanto a consecución de una mayor nitidez, puede llegar a convertirse en lo que quizás se llegue a considerar una de las nuevas formas o poéticas del teatro. Es decir, que con la hibridación se produzca un elemento lo suficientemente emancipado de sus referencias como para poder llegar a mostrar nuevos territorios para la exploración escénica.

Sin duda, el desafío pendiente sigue siendo crear o reformular estrategias de análisis, herramientas metodológicas y conceptos que permitan distinguir



Fig. 4. La realización escénica. Fotografía tomada de <https://www.ara.cat/cultura/rigola-gavina-txekhov-villaroel_1_1015081.html> [Consulta: 10/03/2022].

de forma más precisa los factores que participan en el quehacer escénico contemporáneo. Pues, si bien este puede llegar a alzarse como una quimera indescriptible en el momento de su exposición —una suerte de amalgama de todas las escenas existidas y existentes, por ejemplo—, siempre se podrá examinar con mayor detención en el espacio de indagación, construcción y reiteración que, por lo general, implica un proceso de escenificación, espacio de tipo laboratorio que se muestra como privilegiado para la observación, el aprendizaje y la investigación.



Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Traducción del francés de Nicolás Rosa. Título original: *Le Degré zéro de l'écriture* (1972). Madrid: Siglo XXI, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducción del alemán y selección de textos de Genoveva Dieterich (2004). Barcelona: Alba, 2015.
- CHÉJOV, Antón. *La gaviota*. Traducción del ruso de Isabel Vicente. Título original: *Chaika*. Madrid: Cátedra, 2013.
- DONNELLAN, Declan. *El actor y la diana*. Traducción del inglés de Ignacio García. Título original: *The actor and the Target* (2002). Madrid: Fundamentos, 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción del alemán de Diana González y David Martínez. Título original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Posdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du Théâtre* (1996). Barcelona: Paidós, 1998.

RIGOLA, Àlex. *La gaviota*. Adaptación dramaturgica inédita, 2020.

STANISLAVSKI, Konstantín. *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción del ruso de Salomón Merener. Título original: *Rabota aktiora nad roliu* (1957). Buenos Aires: Quetzal, 1977.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno*. Traducción del alemán de Javier Orduña. Título original: *Theorie des modernen Dramas* (1978). Barcelona: Destino, 1994.