

La escenografía: un saber del espacio de espectáculo¹

Alejandra Serey

Arquitecta PUC (1996) y escenógrafa



Investigar sobre la creación de un espacio de espectáculo a partir del trabajo desarrollado por el grupo teatral chileno La Troppa (1987-2004) nace del reencuentro de dos temas: por un lado, la escenografía, interés que surge durante el último año de estudios de arquitectura, como una manera de derivar esta disciplina hacia el teatro; por otro lado, el encuentro con el trabajo de La Troppa. *Pinocchio* (1990), el primer espectáculo al cual asistí, me atrajo enormemente. A partir de ese momento, fui a cada una de sus nuevas creaciones, las cuales seducen porque nos recuerdan que todos somos *grandes niños* y nos hacen reflexionar profundamente a través de la *risa*.

Esta investigación aborda el trabajo de La Troppa desde la escenografía y el problema de la creación de un espacio de espectáculo. El objetivo principal es el de sobrepasar la visión del espectador y acercar la mirada a un *conocimiento* de sus creaciones.

La Troppa ha desarrollado un lenguaje teatral, al mismo tiempo

que ha abierto un cuestionamiento sobre el teatro, la creación y el espectáculo. Esta compañía se ha adentrado en uno de los problemas de la dramaturgia: la articulación de lo estético y lo ideológico². Los actores de La Troppa se propusieron abordar, bajo la forma de un espectáculo y de un método de trabajo, sus propias ideas sobre los hombres, el mundo y el oficio que ellos ejercen. Si bien sus cuestionamientos no se encuentran escritos explícitamente, ellos existen bajo la forma de un espectáculo.

El espectáculo, el espacio de espectáculo y la escenografía

Para La Troppa, el espectáculo constituye el fin de la creación teatral, la materialización de un pensamiento y la constatación de una hipótesis, hecho que liga el espectáculo a un método creativo. El teatro de La Troppa existe dramáticamente. *Una verdadera obra teatral no será acabada más que sobre el escenario*³. Un espectáculo no cobra todo su sentido sino en presencia

de un público. *La obra no existe más que bajo la mirada del otro*⁴. Idea que se conjuga con el deseo vivido de La Troppa de comunicarse con el público a través de la narración de historias.

*La representación es, ante todo, un acontecimiento espacial*⁵. El espectáculo existe en y a través del espacio, intermediario entre la representación y la percepción del espectador. Para La Troppa, este espacio de espectáculo equivale al *palacio* donde habita el rey, el actor. *Creo que el actor solo en el escenario está muy desnudo, muy indefenso. Nosotros lo hacemos habitar ojalá el palacio*⁶. El *palacio* es, a la vez, el lugar donde se desarrolla una historia y parte integrante de ella.

La palabra *escenografía* significa etimológicamente *el arte que resulta de una técnica*. Sin embargo, hoy en día, la escenografía es *una escritura en el espacio tridimensional*⁷ cuyo objetivo es representar el sentido de la puesta en escena creando un *dispositivo* que aclare el texto y la acción, a través del intercambio entre un espacio y un texto.

* Las notas al pie de página se encuentran al final de este artículo, en la página 72.

En el caso de La Troppa, la escenografía no se desarrolla autónomamente, sino que se funde con las otras competencias que intervienen en la creación teatral. Su existencia depende y se enriquece en esta interacción. La causa es el método creativo de La Troppa: concepción y desarrollo simultáneo de la dramaturgia y de los medios de expresión escénica. De esta forma, la escenografía se encuentra difusa en la dramaturgia, la cual se encuentra a la vez difusa en el proceso de creación. Así, la complejidad de la concepción de un espacio de espectáculo se revela.

El espacio de espectáculo implica evidentemente un espacio, así como una acción y un tiempo. *El espacio se sitúa donde la acción tiene lugar, se desarrolla con una cierta duración⁸.*

Por otro lado, el espacio de espectáculo es la intersección de dos mundos de naturalezas opuestas: ficción y realidad, al mismo tiempo que este cruce se configura frente a los ojos del espectador como una realidad en sí, la del espectáculo.

Estos conceptos que participan del espacio de espectáculo están siempre presentes, sea cual sea el espectáculo. Ahora, la dificultad no está en describirlos separadamente sino en *observar su interacción*, operación que determina las ideas y los principios que hacen converger los elementos dramáticos y los medios de

expresión escénica, y que distingue una creación de la otra. Para introducirnos a los espacios de espectáculos creados por La Troppa, abordaremos cuatro conceptos que hacen converger los componentes escénicos: el movimiento, un objeto *fundador*, el ritmo y el espacio, una máquina para *jugar*. Estas cuatro nociones están vinculadas respectivamente a la acción, el espacio, el tiempo y a la interacción entre ellos.

• El movimiento

El movimiento es un concepto complejo, cuya presencia es ineluctable dentro de todo espectáculo. Según Michel Autrand⁹, en teatro, las formas del movimiento no son sólo producto de una evolución lineal simple sino que revelan diversos puntos de vista de naturalezas radicalmente distintas. Él distingue, en primer lugar, el movimiento visible que se manifiesta a través de los actores estableciendo una relación entre el cuerpo y el espacio, entre el cuerpo y los otros componentes escénicos. En segundo lugar, el movimiento invisible que es abstracto y que corresponde a la acción, al interior de los personajes, al punto de vista del director, etc; estos dos tipos de movimiento corresponden respectivamente al movimiento y a la acción.

La acción es un elemento dramático esencial que hace avanzar la historia en un espectáculo. Es un elemento significativo que puede o no traducirse

en movimiento. La acción está ligada al personaje y a la ficción; y el movimiento a la escena y a la realidad de la representación.

La dramaturgia de La Troppa elabora la acción a partir de una serie de hechos que cuentan una historia y que progresan a través de la transformación de los *actantes*¹⁰ que rodean al sujeto (protagonista). La acción es tanto significativa como manifestación escénica. Ésta adquiere cuerpo en el actor así como en todos los componentes escénicos. Ahora, si la acción y el movimiento no son lo mismo, en el espectáculo éstos se encuentran ligados. La Troppa relaciona directamente la acción y el movimiento escénico, creando una manera particular de concebir y desarrollar los medios de expresión escénica.

• • “Accionar el texto”

La Troppa afronta la dramaturgia desde lo que los actores llaman *accionar el texto*. Esta operación se origina en la búsqueda de un teatro fundado en la imagen como transmisora de un pensamiento. Esto implica una manera de contar una historia que centra la atención tanto en el texto como en el actor y en los medios de expresión escénica.

• • • La relación entre un pensamiento y una forma

La creación de un texto de puesta en escena busca hacer comparecer el pensamiento de un autor con el del director. Sin embargo, este pensamiento siempre está ligado a una forma o a un signo, hecho al cual La Troppa otorga una importancia absoluta.

La dramaturgia comienza con la interpretación de la obra original.



Sus objetivos son comprender la historia descifrando un pensamiento no escrito en el texto, y apropiarse del relato captando su sentido a través de elementos que pertenecen al imaginario de La Troppa. En este sentido, André Veinstein señala que el primer paso que dan directores y actores es el de desprender del texto un pensamiento, una intención, las ideas del autor, las cuales dirigen aisladamente el trabajo. Sin embargo, él afirma que el pensamiento no puede existir en las afueras de un signo.

Me parece que en todos los casos, el pensamiento opera sobre un dato, sobre algo, un esquema,

••• **La acción: base de la imagen**

Para La Troppa, la representación es, ante todo, una imagen que se origina en la acción, elemento significativo a partir de la cual la historia es construida dramáticamente.

Anne Ubersfeld califica al texto como *diacrónico*, contrariamente a la representación que es de carácter *sincrónico*. "La percepción de lo representado supone en el espectador la organización espacio-tiempo de signos múltiples y simultáneos"¹². *Accionar el texto* implica concebir, a partir de una acción determinada, los elementos dramáticos asocia-

vorecer los componentes visuales. Sin embargo, a veces, la palabra es el medio más elocuente para transmitir una idea. En *La génesis*, la conversación entre la Madre y el Padre puede difícilmente ser vehiculado por las imágenes. Al mismo tiempo, el diálogo jerarquiza esta información que corresponde al objetivo profundo, diferenciándola de lo comunicad por las imágenes.

La dramaturgia de La Troppa consiste en encontrar la acción que narra la historia, concibiendo al mismo tiempo el medio de expresión que mejor transmite lo que se quiere decir. Esta operación hace inte-



un signo. Nosotros no percibimos jamás la virtualidad pura sin un comienzo de realización, el puro poder sin un inicio de ejercicio, la fuerza sin un movimiento. (...) El pensamiento no es jamás puro. (...) Él supone siempre una conciencia confusa de esos objetos y de sus relaciones¹¹.

Consecuentemente, *accionar el texto* busca representar una historia a través de una decodificación propia a La Troppa, asociando un pensamiento a una forma espectacular. El texto original se pone en directa relación con la representación, creando una unión inseparable. La Troppa "escribe" *mirando hacia delante*, es decir, concibe el texto de puesta en escena a través de otros elementos que la escritura.

dos directamente a un medio de expresión escénica, originando así un conjunto de signos de diferentes órdenes, un *apilamiento vertical*¹³. Esta diferenciación y simultaneidad permite decir muchas cosas en un mismo tiempo. Las imágenes de La Troppa se vuelven extremadamente elocuentes y sugerentes.

En *Gemelos* (1999), la primera escena, *La génesis*, es concebida principalmente a través de imágenes que introducen rápidamente en la historia. En dos minutos, se muestra el ambiente familiar de los niños, se expone el objetivo profundo de los protagonistas y el desencadenamiento del conflicto; y se sugiere un contexto histórico y espacial. *Una imagen vale diez mil palabras*¹⁴.

Esta dramaturgia tiende a fa-

ractuar las imágenes y el discurso, buscando el justo equilibrio con el pensamiento a comunicar.

••• **Acción y discurso**

La dramaturgia de La Troppa busca interrogar al texto a través de la imagen. Esta relación pretende comunicar una idea e ir más lejos que la historia misma. La acción adquiere así diferentes calidades según la relación que establece con el discurso. Las maneras de vincular estos dos elementos son infinitas; sin embargo, La Troppa identifica precisamente el efecto que la acción produce sobre el texto¹⁵. El reconocimiento de los diferentes caracteres de la acción busca crear un todo expresivo, tanto significativo como espectacular.



• • La acción y el movimiento

Todo movimiento escénico encuentra su argumento en la acción. Su expresión y todos los elementos que la construyen escénicamente se someten a ella.

*Lo que nosotros queremos hacer es contar historias simples, profundas y que emocionen*¹⁶. Una característica de La Troppa es la puesta en escena de textos narrados: una novela, un cuento o *un enunciado del leit-motif de un personaje*¹⁷. Sin embargo, la construcción dramática de cada creación se funda en un esquema general, lo que Greimas llama *estructura profunda*: la sintaxis de la acción dramática.

Los espectáculos de La Troppa siempre adquieren la forma de una travesía, la cual representa un *viaje interior* del protagonista (sujeto). Estos viajes se caracterizan por ser *laberínticos*: recorridos llenos de obstáculos (opositores), los cuales hay que atravesar para alcanzar el objetivo final (objeto): un crecimiento espiritual. *El viaje implica un movimiento y éste es cambio, aprendizaje para bien o para mal. Hay dolores, sufrimiento, pero al final siempre hay la posibilidad de dar un paso más arriba*¹⁸.

En la construcción dramática, el sujeto (protagonista), su objeto y su opositor (antagonista) constituyen el motor de la historia, siendo esenciales para que se genere el conflicto. El

*conflicto se encuentra en el epicentro de toda obra dramática*¹⁹. En *Gemelos*, este triángulo está definido por los Gemelos (sujeto), el deseo de sobrevivir a la guerra y reconstruir una familia (objeto); la Abuela y la guerra, entre otros (opositores).

Wolfgang Asholt²⁰ distingue el movimiento superficial del movimiento profundo, los cuales corresponden respectivamente a la ilusión creada, movimiento escénico visible, y al movimiento invisible ligado a la acción, al interior de los personajes y a un punto de vista del director.

En las creaciones de La Troppa, el movimiento superficial es consecuente con el profundo. En *Gemelos*, la travesía es representada por el recorrido que los niños (sujetos) hacen por todos los rincones de la casa de la Abuela, de la ciudad y del contexto que los rodea. Este movimiento ficticio de la acción se traduce en un movimiento escénico real, el cual está, a la vez, estrechamente ligado al movimiento interno de los protagonistas.

Por otro lado, estos viajeros excéntricos y activos se auto-provocan un objetivo. *Estos personajes son curiosos, luminosos, están marcados por una estrella diferente*²¹. Y es, este eje sujeto-objeto, el que crea una fuerza dinámica que compromete a la acción, engendrando el movimiento en la historia. En consecuencia, el movimiento escénico es

manifestación concreta y visible del movimiento de la acción, el cual es reflejo del carácter y del espíritu de los protagonistas.

• • La escena y el movimiento

El movimiento escénico es de orden físico. Y en el caso de La Troppa, éste se caracteriza por una confrontación entre elementos cinéticos y estáticos, que se materializa respectivamente en el actor y los otros elementos que habitan el escenario.

• • • El actor: motor del movimiento

*Lo fundamental del arte teatral es la acción dramática. El portador de esta acción es el actor*²². En el caso de La Troppa, los personajes representan el motor dramático. *Los personajes están ahí porque fueron llamados a contar una gran historia y no a engolosinarse con ellos mismos*²³. El actor, en tanto personaje, hace avanzar la historia a través de la acción, al mismo tiempo que la concretiza físicamente sobre el escenario: accionando *la máquina del espectáculo*. El actor como motor escénico se encuentra directamente ligado al drama.

Michel Autrand sostiene que el movimiento no existe solo sino que con su contrapunto, el estatismo. No obstante, el estatismo no es antónimo de movimiento puesto que no significa falta de movimiento, sino

un estado de equilibrio - un equilibrio de fuerzas que se oponen²⁴. El estatismo es movimiento en potencia. En este sentido, la escenografía²⁵, sin la presencia del actor, aparece inerte, como un elemento decorativo que narra nada. Sin embargo, ésta es estática, se encuentra en un estado de equilibrio que es interrumpido por el actor. En esta interacción, la escenografía adquiere todo su potencial expresivo. *Si el decorado²⁶ se dirige al público, no es sino por intermedio del actor²⁷.*

... Manipulación de objetos

La idea de manipular objetos nace de la evidencia sobre el escenario. Después del montaje **El santo patrono** (1987), *los actores se sentían incómodos con sus cuerpos en el espacio, (...), con las manos vacías, teniendo que recurrir sólo al texto para afirmarse²⁸.* Así, La Troppa decide servirse de objetos para contar sus historias. *Nuestro teatro es de cosas²⁹.*

La Troppa manifiesta una necesidad imperiosa de interactuar con objetos. *Necesitábamos las cosas para actuar³⁰.* Por otro lado, estos objetos necesitan de los actores para cobrar vida. Surge, así, una interdependencia que es dramaturgica, y a la vez, escénica. En consecuencia, el espectáculo es concebido dramáticamente con la participación de los objetos.

Los objetos: elementos dramáticos

Los objetos utilizados deben participar del drama, sino, estos se vuelven decorativos. De esta manera, éstos devienen elementos dramáticos. *Los objetos van contando historias sin necesidad de texto dicho por*



los personajes³¹. En **La génesis**, dos figuras planas delineadas como un batallón de soldados que desfila en la calle representan el comienzo de la guerra. En otra escena, **El invierno**, el cartero, un muñeco sobre una bicicleta, entrega la correspondencia de los Gemelos enviada por la Madre a la Abuela.

Estos objetos generan, a la vez, una manera particular de contar una historia que afecta la composición escénica.

La actuación y los objetos

En las creaciones de La Troppa se produce una dialéctica dramática y escénica entre el actor y la escenografía, donde el primero es portador y generador del movimiento, y la segunda, representa el punto de resistencia. Así, el actor rompe el estatismo de la escenografía, la cual determina, a la vez, el movimiento del actor.

El movimiento del actor deviene más atractivo si éste es provocado por una tensión. *Para que el cuerpo humano sea plenamente expresivo,*

es necesario (...) que éste anime el espacio y que el espacio lo vivifique y ponga en valor su presencia móvil³². Los obstáculos escénicos cumplen así una función esencial en el trabajo del actor. *El movimiento del cuerpo humano requiere de obstáculos para expresarse; todos los artistas saben que la belleza del cuerpo humano en movimiento depende de la variedad de puntos de apoyo que el suelo y los objetos le ofrecen³³.*

Es necesario recordar que la acción es concebida a partir de esta tensión. Esta confrontación no es sólo un deseo de crear piruetas espectaculares sino de contar una historia haciendo un llamado a la belleza del sentido a través de elementos visuales.

En **Salmón-Vudú** (1988), los actores cuentan la historia sobre una silla mecedora gigante que representa un galeón que atraviesa el océano. *Su accionar daba riqueza visual al espectáculo y obligaba al actor a una expresividad viva (...) que lo relacionaba lúdicamente con el espectador³⁴.* Este descubrimiento



es fundamental. A partir de ese momento, el espacio se piensa a través de un objeto, el cual ayuda al actor a ejecutar los movimientos, y ambos re-crean el espacio dramático. En **Salmón Vudú**, el mar estaba implícito en el movimiento de la silla mecedora y en la expresión de los actores. Ningún elemento construía físicamente el mar; sin embargo, éste se manifestaba en el espíritu del espectador. Crear un espacio no significa pensar sólo en su aspecto sino también en su esencia.

El actor y los objetos

En **Kleist sur le théâtre de marionnettes**, el Narrador pregunta al Señor C si la persona que manipula una marioneta debe ser bailarín. Éste

responde: *incluso si una labor es fácil desde el punto de vista mecánico, no se puede concluir que ésta pueda ser ejecutada sin un mínimo de sensibilidad*⁹⁵. El Señor C agrega: *esa línea era extremadamente misteriosa. Puesto que ésta no era otra cosa que 'el camino que lleva al alma del bailarín'; y él dudaba que el marionetista pudiera encontrarla de otra manera que ubicándose en el centro de gravedad de la marioneta, en otras palabras, bailando*⁹⁶. El Narrador piensa que manipular una marioneta es una labor sin alma, como la rotación de una manivela. A eso, el Señor C responde: *en absoluto (...) los movimientos de sus dedos mantienen una relación bastante compleja con los de la muñeca que están ahí ata-*

*dos, más o menos como los números a sus logaritmos o la asíntota a la hipérbola*⁹⁷.

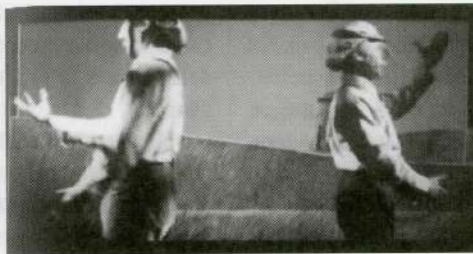
La observación del Señor C es fundamental. Un elemento inanimado no emociona, a menos que el actor intervenga, lo manipule revelando la presencia de un alma que, si bien se encuentra desfasada respecto al cuerpo, existe como tal. *Hemos llegado a la conclusión de que todo comunica, y por eso a nosotros nos gusta hacer la tramoya, por que si la hace alguien que no esta interpretando, perdemos la fuerza y el hilo dramático*⁹⁸.

La manipulación produce una conexión entre el actor y el objeto. Si racionalmente éstos son dos componentes diferentes, en el espectáculo son percibidos como un elemento dramático. La convención teatral, acuerdo inconsciente entre actor y espectador, hace que el desfase entre cuerpo y alma desaparezca.

• • • El "movimiento eterno"

En las creaciones de La Troppa, la historia avanza fragmentadamente, sin embargo, el movimiento escénico se presenta continuo, como un elemento primordial de transición y de unión. Al igual que la historia, el espacio adquiere una unidad que el movimiento transforma en la medida que la acción avanza.

El trabajo del movimiento escénico consiste en distinguir la acción



de un desplazamiento escénico de unión. Cada escena comienza con un movimiento de introducción, continúa con el desarrollo de la acción, para terminar en otro movimiento *crepuscular* que encadena la escena siguiente. *Comienzo... Nacimiento... / (...)/ No vemos nada... / Y de esa nada va a surgir un espíritu... la vida... una vida de perfección y equilibrio... que llamaremos Belleza... / La inmortal belleza del cambio eterno...*³⁹.

• **Un objeto fundador**

En los espectáculos de La Troppa, lo primero que se destaca es un gran objeto en medio del espacio escénico. Su fisonomía es la de un objeto concreto, perceptible y reconocible, que como tal, existe en sí-mismo como un mundo creado.

• • **Una representación a partir de la historia**

Los espectáculos de La Troppa son viajes *imaginarios* que representan forzosamente un conjunto de lugares a recorrer. La pregunta es: *¿En qué nos vamos?*⁴⁰ La respuesta se encuentra en la historia misma. En **Viaje al centro de la tierra** (1995), una locomotora representaba el contexto histórico: la Revolución Industrial. En **Pinocchio**, el perro de ropa representaba *la perra vida* del niño. Y en **Gemelos**, el teatrillo estaba ligado al imaginario infantil, un espacio de ilusión donde se

cuentan historias como a través de una ventana. *Nosotros teníamos la impresión de estar contando esta historia de la guerra como si estuviéramos viéndola por una ventana, como si observáramos a esos habitantes por la cerradura de una puerta*⁴¹. Este objeto *fundador* no es una representación realista del espacio dramático, sino un concepto a destacar en relación a la historia que La Troppa quiere expresar.

• • • **Unidad y fragmentación**

Las historias son narradas de manera no-lineal: la acción, el espacio y el tiempo dramático están fragmentados. Frente a este desmembramiento de la ficción, La Troppa crea una unidad concreta que hila el espectáculo, el objeto. Este objeto representa el esfuerzo de conceptualizar una lectura de la historia al mismo tiempo que de reunir en un todo los distintos espacios y tiempos dramáticos donde se desarrolla la acción. Este objeto se constituye como un *fractal*: su estructura y su manera de funcionar son inherentes a él; sin embargo, su forma total encuentra sus reglas de acción y de composición en la fragmentación de sí-mismo. Este es a la vez unidad y fragmentación.

• • **Un espacio contenido**

Organizar el espacio de espectáculo implica una doble estruc-

turación: la del espacio dramático (espacio abstracto que el espectador construye con su imaginación) y la del espacio teatral, que determina la percepción del público.

Le Corbusier sostiene que la relación arquitectura-contexto tiene dos espinas: desde el exterior, la arquitectura agrega al contexto, y desde el interior, la arquitectura lo integra. En este sentido, el espectáculo cumple esta doble condición: por un lado, éste agrega elementos al espacio teatral re-creándolo, y por el otro, éste incorpora los elementos pre-existentes. No importa cual sea el espacio teatral y el espectáculo a presentar, la relación continente-contenido es un problema de la creación de un espacio de espectáculo, y ésta no debe ser azarosa.

El objeto *fundador* se inserta en un espacio pre-existente, el teatro. Este posicionamiento estructura físicamente y de manera significativa el espacio teatral. Por otro lado, este objeto es creado como un elemento independiente, liberado de los muros y del fondo del espacio escénico; sin embargo, su forma no es inherente al espacio que lo contiene.

• • • **Los límites**

La creación de un objeto independiente del *contexto* parece indiferente al espacio continente, pero nace una relación por negación. Se crea un vacío, una distancia, y el





espacio *liminar* adquiere un espesor que separa al mismo tiempo que une. Según Heidegger, los límites no son donde el espacio termina sino donde nace.

El objeto *fundador* se sitúa en el espacio como un núcleo de átomos que engendra un campo de gravedad que afecta al espacio teatral. Esta distancia que separa no puede ser un espesor cualquiera. Como dice Le Corbusier: *el ojo mide*. En consecuencia, el ojo del espectador establece y juzga la relación creada. Recuerdo haber visto *Viaje al centro de la tierra* en los jardines del Liceo Manuel de Salas y en el teatro de Malakoff (París). En el primer lugar, la locomotora parecía pertenecer a ese contexto, mas en el segundo, ésta parecía ajena, como si flotara sin encontrar su posición exacta.

•• Un espacio continente

El objeto *fundador* organiza la serie de espacios dramáticos a través

de los cuales los personajes viajan, y se constituye en un factor común de todas las variaciones posibles.

Este objeto tiene su propia lógica de funcionamiento, determinada por su forma, su materialidad, sus aberturas y cerraduras, sus recorridos internos y externos, etc. En *Gemelos*, el teatrillo utiliza una maquinaria como la de un teatro a la italiana, al mismo tiempo que otros espacios se adosan al volumen del escenario, estableciendo así una geometría que estructura el espacio del espectáculo.

••• La tridimensionalidad del espacio

La tridimensionalidad es una condición que Appia cree esencial en la creación escenográfica. Su reflexión crítica la ilusión de la realidad que reduce los objetos a una superficie plana, la cual genera una contradicción entre lo plano y lo volumétrico. No existe ninguna

relación entre *el personaje a tres dimensiones y los objetos pintados sobre una superficie plana*⁴². Appia sugiere situar al actor en el decorado y no *delante* de él.

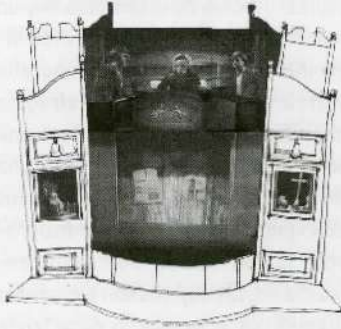
En este sentido, el objeto *fundador* es tridimensional, permitiendo no sólo situar al actor en el espacio, sino también estructurar y dar sentido a ese espacio. A través del volumen se puede aprovechar tanto la horizontal como la profundidad y la vertical del objeto para representar la complejidad de la historia. Así, las tres dimensiones no sólo refieren al actor sino al espacio mismo. El volumen del objeto adquiere importancia dramática y su tridimensionalidad pertenece tanto al objeto como al espacio dramático.

••• Construcción de relaciones

En *Gemelos*, el teatrillo funciona grosso modo como un teatro frontal: entradas y salidas laterales, telón de embocadura y planos de fondo, el cual contiene otros espacios adosados. El sentido de esta yuxtaposición está determinado por la dramaturgia.

El escenario del teatrillo representa la casa de la Abuela y se encuentra en el corazón del objeto; los otros lugares se organizan alrededor. *La casa de la Abuela* constituye el cuerpo principal del espacio escénico, poniendo el acento en el entorno familiar, hecho que coincide con la dramaturgia: el orden de las escenas, el desencadenamiento del conflicto y la repuesta dramática.

Por otro lado, esta casa se divide en dos: el *estar* que es el escenario, y la habitación de la Abuela situada en el punto más alto, en situación de dominio. Esta estructuración concretiza el rol de la Abuela:



personaje fundamental a quien los Gemelos deben *dominar* para lograr su objetivo: reconstruir la familia y crecer espiritualmente.

En este sentido, el objeto *fundador* establece una geometría que permite romper la narración lineal y componer espacios dramáticos complejos: oposición y/o simultaneidad de situaciones, paso rápido de un espacio a otro, retorno a un mismo lugar, distintos ángulos de visión de una misma situación, etc. El gran número de espacios a recorrer, característicos de La Troppa, no es una limitante, al contrario, es una riqueza que reafirma la dramaturgia del grupo.

... Presencia activa de los actores

Los objetos ya no son para ellos utilitarios o decorados sino que habitables, transformables⁴³. Este objeto *fundador* se distingue porque es más que habitable, es *jouable*⁴⁴. Los actores narran una historia desde y con este objeto, y son capaces de crear múltiples lugares dramáticos.

Este objeto *jouable* necesita forzosamente de una acción del actor, la cual re-crea el espacio donde se desarrolla la historia. En *Viaje al centro de la tierra*, Axel Lidenbruck y su tío deben decidir por cual de los

cráteres van a acceder al centro de la tierra. Las tres chimeneas de la locomotora evocan el paisaje montañoso, el cual es percibido gracias a la presencia de los personajes, quienes son representados por los dedos índice y anular de los actores. Estos *personajes* se encuentran bajo las chimeneas mirando los cráteres, acción que re-crea el lugar dramático e indica su escala. El paisaje se vuelve enorme.

El actor, sus movimientos, su gestualidad, sus desplazamientos y sus posiciones en el espacio son puntos de apoyo del espacio. Ellos estructuran relaciones espaciales y re-crean el espacio construido. En *El chantaje*, la iglesia es representada por dos cuadros (la parte baja y la superior del campanario) que se sitúan escénicamente uno al lado del otro, rompiendo la verticalidad original. Sin embargo, la gestualidad de los actores re-establece imaginariamente la posición de un campanario real.

En consecuencia, la construcción de los espacios dramáticos depende tanto de los componentes escénicos como del discurso y de la acción.

• El ritmo

El ritmo es un elemento esencial para la percepción de un espectáculo puesto que mantiene un lazo directo con el espectador.

Cada espectáculo de La Troppa se caracteriza por un ritmo propio, una musicalidad y una *partitura* precisa que organiza rigurosamente el tiempo de espectáculo. El grupo crea este ritmo desde lo que ellos llaman *la vertiginosidad de la imagen*, una manera de concebir la imagen captando el tiempo a través de elementos visuales.

• • La vertiginosidad de la imagen

Para enfrentar la dramaturgia (...) decidimos hacerlo de acuerdo a la vertiginosidad e importancia de la imagen⁴⁵.

La vertiginosidad deriva de la palabra vértigo, del latín *vertigo* que significa remolino. El vértigo se relaciona al movimiento de oscilación y de va y viene, el cual corresponde a la atracción al vacío (origen del vértigo) y a la resistencia de la parte de quien es sometido a esta fuerza. Estas dos fuerzas representan una tensión. En

que, para dar cuenta de él, haya que inventar continuamente los signos visuales⁴⁶. En el caso de *La Troppa*, esos signos visuales comprometen a la acción y al espacio. En consecuencia, para que haya *vertiginosidad* es necesario que la imagen esté en tensión, tanto temporal como espacial, y en la acción.

• • • La construcción de una imagen

Las imágenes creadas por *La Troppa* están compuestas por una acción, un espacio y un tiempo, que

representación de un embarazo y un nacimiento, etc. La acción y el tiempo interactúan con la escenografía y crean un espacio: un diafragma muestra, como encuadradas, una serie de acciones que cuentan una historia. La diversidad de los medios de expresión escénica es indispensable: la iluminación marca momentos claves, los objetos son elementos dramáticos, el vestuario caracteriza a los personajes y/o a una situación en particular.

Por otro lado, existen imágenes donde la *vertiginosidad* casi desa-



consecuencia, la vertiginosidad no es movimiento o un movimiento rápido, sino la creación de una tensión que encuentra su origen en la imagen.

Las imágenes creadas por *La Troppa* se originan en una tensión física materializada en la interacción entre actor y escenografía. Sin embargo esta tensión es secundaria respecto al problema de la representación: la relación realidad escénica-ficción.

El ritmo es definido por Anne Ubersfeld como *la relación temporal entre lo escénico y lo ficticio*. Por otro lado, en teatro, la dificultad del tiempo es que éste no es más que un referente. *El tiempo es 'lo que no se ve', lo que sólo se dice; es lógico*

funcionan de manera interdependientes guiando el trabajo de los medios de expresión escénica.

Existen imágenes cuya *vertiginosidad* es crítica. Los componentes escénicos tejen relaciones absolutas para comunicar una idea. La tensión existe en un desequilibrio de la relación realidad-ficción. En *La génesis*, un largo tiempo ficticio pasa en un corto tiempo real; una acción *real* precisa representa una situación ficticia compleja: en *La génesis*, un hombre se perfuma, signo de una cita con una mujer; un hombre pone un anillo a una mujer, señal de un compromiso y un matrimonio; un hombre fuma desesperadamente,

parece. La relación realidad-ficción tiende a la homogeneización. El tiempo ficticio y el real se aproximan, y la acción no da más información que lo que muestra escénicamente. En estos casos, el discurso deviene un elemento de información importante. En *La cena*, los Gemelos y la Abuela dialogan mientras comen. La acción acompaña al discurso y la atención se centra en lo que se dice y en la gestualidad del actor.

Concebir una imagen significa crear los elementos que permiten visualizar el tiempo ficticio al mismo tiempo que fijar el tiempo escénico de la representación y su duración.

... La percepción de la vertiginosidad de la imagen

El ritmo crea la sensación de tiempo. Éste, relación de tiempo real y tiempo ficticio, es medible por un instrumento de precisión, a la vez que por el reloj interno de cada espectador. Así, el público no percibe el tiempo real sino que más rápido o más lento según el espectáculo. El tiempo real es relativizado por los sentidos del espectador.

En consecuencia, el ritmo no es sólo asunto de tiempo, tampoco un simple problema de relaciones entre realidad y ficción. La percepción no depende sólo de un elemento sino del conjunto de componentes escénicos que tejen una malla fina de relaciones que afectan los sentidos. El ritmo concierne una elección de los medios de expresión escénica, una manera de utilizarlos, de hacerlos participar e interactuar en el espectáculo. Como dice Patrice Pavis, el ritmo no es sólo un cambio de velocidad sino una variación que arrastra un sentido en relación a la historia y a la información que el público debe percibir para comprenderla. El ritmo afecta al espectador creando un lazo directo entre él y el espectáculo.

• El espacio de espectáculo: una máquina para jugar

El concepto de máquina permite acercarse a las puestas en escena de la Troppa, evocando así el espíritu de los espacios de espectáculos creados: *máquinas para jugar*⁴⁷. Cuando digo máquina, rápidamente me viene a la cabeza la imagen de una máquina a engranaje: un mecanismo de ruedas dentadas como las del film **Tiempos modernos** de Chaplín, o bien como el interior de un reloj, lleno de piezas que calzan unas con otras.

Esta conceptualización intenta globalizar, en una imagen, las características esenciales de los espacios de espectáculo: movimiento, noción de unidad (objeto) y ritmo, y agregar una cuarta: la precisión.

En primer lugar, una máquina supone un movimiento, conducido o autónomo. Esta es un dispositivo mecánico cuya función es producir y transmitir un movimiento, creando una continuidad, lo que Craig llama *eterno*.

En segundo lugar, una máquina se presenta ante nuestros ojos como una unidad; sin embargo, está formada por un ensamblaje de piezas interdependientes. Cada una tiene un rol y un lugar preciso, siendo indispensable para el funcionamiento.

En tercer lugar, una máquina establece una relación con un espacio y un tiempo. Su mecanismo ocupa un espacio y se mueve en un tiempo preciso.

Y por último, está la precisión, que involucra tanto la concepción del espectáculo como su ejecución.

• La búsqueda de la precisión

La noción de precisión comprende la elección de los medios de expresión y la ejecución de la representación.

Un pensamiento claro y riguroso se manifiesta a través de una elección precisa de los medios de expresión escénica, de manera de comunicar eficazmente una idea. El método de *ensayo y error* definido por La Troppa permite, a través del ejercicio, encontrar la justa medida de la expresión, tanto textual como visual. Debe existir un acuerdo absoluto entre pensamiento y expresión.

En cuanto a la ejecución, una creación comienza con la dramaturgia, la cual se extiende a los ensayos. El objetivo es crear una *partitura* que coordine y rijas los componentes del espectáculo.

Según Craig, el arte debe desarrollarse según un plan ordenado y servirse de materiales que puedan ser manejados con exactitud, por lo tan-



to, el actor no es materia teatral: *su naturaleza tiende a la independencia*. Contrariamente a Craig, La Troppa no excluye al actor. Su problema es encontrar los medios que permitan sobrepasar lo accidental.

••• La creación de una distancia

Nosotros vemos que en el mundo orgánico, mientras más débil y oscura aparece la reflexión, la gracia es más soberana y radiante. Sin embargo, como la intersección de dos líneas situadas a un mismo lado de un punto, repentinamente se encuentran del otro, después de haber atravesado el infinito, o como la imagen de un espejo cóncavo que vuelve repentinamente delante de nosotros, después de haberse alejado al infinito: así, la gracia re-viene, cuando la conciencia ha pasado por el infinito; de manera que ésta aparece bajo la forma más pura en esta anatomía humana que no tiene ninguna conciencia, o que tiene una conciencia infinita⁴⁸.

La creación de una distancia consiste en encontrar los medios que permitan sacar todo lo que hay de personal en el hombre que pueda perturbar la ejecución de una obra.

La Troppa comienza una creación con la apropiación de la historia. Una vez que el relato es interpretado y comprendido a cabalidad, la creación toma un camino en sentido contrario: desprender la historia de los actores para que ésta se transforme en una obra por sí misma.

En este sentido, la narración es un elemento de distanciamiento. Los actores cuentan una historia



que ya pasó o que ocurrió en un mundo ficticio. El espectáculo ya no es representación de una ficción sino que está sucediendo frente al espectador.

En el ser humano es imposible separar el alma del centro de gravedad del movimiento. Sin embargo, La Troppa pone una distancia entre el centro emotivo y el centro de gravedad del movimiento físico. Durante la escritura, los actores buscan la emoción; sin embargo, la dramaturgia escénica busca delegar esta emoción en otros medios de expresión que

el actor. Así, el centro emotivo se desplaza a otros elementos que devienen provocadores, tanto en el espectador como en el actor. Los actores fijan movimientos y gestos que simbolizan un estado espiritual. Esta actuación, en coordinación con los otros medios de expresión escénica, compone un todo emotivo, donde el alma no se centra en el actor sino en el conjunto.

••• Elementos de apoyo

El actor solo no es capaz de fijar un espectáculo y ejecutarlo con



precisión, sino que necesita de otros elementos externos que sean exactos y controlables.

La música cumple una doble función: transmisora de la emoción y conductora del tiempo de espectáculo. *La música que hace Zagal la hace pensando en cada momento dramático (...)* Y ese vuelo también nos impregna al momento de definir las acciones para esa escena⁴⁹. La música es un elemento vital de expresión. En *La génesis*, el diafragma se abre y se cierra al ritmo de una música: la Madre baila, el Padre se

mira en el espejo, el Padre da un anillo a la Madre, el Padre fuma, y recibe a los Gemelos. Repentinamente, el volumen de la música baja, la Madre y el Padre discuten. Se escucha un discurso militar mientras el volumen de la música sube, para luego mezclarse con unas sirenas que, a la vez, se fusionan con otra música que señala el cambio de lugar: de la Gran Ciudad se pasa al Pueblo.

La iluminación es un elemento sensible fundamental: focaliza y determina el campo visual, refleja la relación espacio-tiempo, desvanece los límites físicos; crea atmósferas apelando a los sentidos, función esencial para provocar la emoción y destacar la belleza de la imagen. La iluminación crea atmósferas dando la sensación de estar viviéndolas.

El vestuario, las máscaras y el trabajo corporal del actor son medios que buscan construir una distancia entre la realidad del actor y la ficción del personaje, quien habla a través de su apariencia, no desde el interior del actor. *Entonces, aparecen personajes tipos, situacionales, con características visibles y precisas que lo identifican, con elementos-signos de vestuario que develan su rol o lugar dentro de la historia*⁵⁰.

*A saber, únicamente la máscara es el intermediario por el cual podremos dar fielmente la expresión del alma validos de la de los rasgos*⁵¹.

Junto a la máscara, el actor se sirve de movimientos y de gestos estereotipados para representar emociones o estados del alma de un personaje en una situación determinada.

• • • El conocimiento del material

El conocimiento del material, desarrollado durante los ensayos, implica dos ejes en sentidos opuestos pero complementarios: la adaptación del espacio al actor y del cuerpo del actor al espacio.

Un "traje de sastre"

*Hacemos los guiones, la escenografía, todo a nuestra medida: traje de sastre*⁵². Todos los componentes de un espectáculo son concebidos especialmente para La Troppa y por La Troppa, desde la escritura del texto hasta el último objeto a manipular.

Trabajo con los materiales

La dramaturgia avanza en los ensayos, a medida que el espacio es construido e interactúa con los actores. Este método de *ensayo y error* verifica una forma, en relación a un contenido, y consecuentemente la acaba. *Nosotros armamos mundos ideales al escribir el texto dramático, pero después comenzamos a armar este mundo ideal pero corpóreo*⁵³. *Cuando tenemos el guión tenemos claro lo que vamos a hacer y empezamos a construir de inmediato los objetos a utilizar: no nos sirve de nada ensayar 'como si' estuviera la cosa*⁵⁴.

El actor no puede desligarse del espacio y su conocimiento es indispensable. El actor narra una historia en y con el espacio.

De hecho tuvieron que construir la locomotora a medida que en-

sayaban como actores, y debieron construirla ellos mismos con la colaboración de diseñadores, ya que era imposible predecir los detalles de uso según los requerimientos del juego actoral y de la narración. Muchas ideas debieron ser desechadas y llegar a una síntesis, así como resolver complejos problemas de cálculo por problemas de peso, resistencia y movilidad de los materiales⁵⁵.

Durante los ensayos, la dramaturgia es puesta a punto haciendo del espectáculo una amalgama de elementos dramáticos y de medios de expresión escénica donde difícilmente se puede distinguir los límites entre uno y otro. Nada sobra, todo

es indispensable para contar una historia. La precisión de la ejecución se encuentra en un trabajo cuerpo a cuerpo de manipulación y de hábito al espacio. Los objetos son como extensiones de los cuerpos de los actores. Cada manipulación debe ser natural y fluida como un movimiento que hace desde siempre.

Pero en el momento en que se descubre la escultura-símbolo y llega la primera maqueta, la clave es que nosotros nos incorporamos a su construcción. La escalera de fierro, la puerta, el boquete se va definiendo en base a los actores que somos. Todos construimos, todos trabajamos con todas las máquinas, todos sabemos cómo se arma y desarma⁵⁶.

La Troppa no sólo se acostumbra a manipular cada objeto sino que también conoce su funcionamiento.

Si hay que subirse a la locomotora por un lugar imprevisto, alguien corta un pedal de una máquina de coser y se lo pega, pasa otro y le agrega un soporte de madera y así. Todos pasamos por cada elemento, lo sentimos propio y lo conocemos a fondo⁵⁶.

El objetivo del conocimiento del material es reducir al máximo lo que Craig llama *lo accidental*. La Troppa logra una precisión en la construcción del espacio de espectáculo, tanto en su apariencia como en su funcionamiento y en la expresión del contenido de la historia. ■

1. Investigación desarrollada para la obtención del grado de Magister en Artes del Espectáculo, Universidad Paris VIII.
2. Problema mencionado en la definición de dramaturgia; Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, p.157.
3. "Une véritable œuvre théâtrale ne sera achevée qu'à la scène", cit. Edward Gordon Craig, en Denis Bablet, *Le décor de théâtre, esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965, p. 286.
4. Patrick Melior, "Pensées buissonnières, en Marcel Freydefont, *Jeunes scénographies, à travers l'enseignement de la scénographie en France*, Maison Jean Vilar, Nantes, 2001, p. 80.
5. Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Asociación de Directores de España, Madrid, 1997, p. 29.
6. Cit. J. C. Zagal, en María de la Luz Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, Apuntes N°116, Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1999, p. 14.
7. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, op. cit., p.173.
8. "L'espace se situe là où l'action a lieu, se déroule avec une certaine durée", Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Éditions Nathan, Paris, 1996, p. 138.
9. Michel Autrand, *Statisme et mouvement au théâtre*, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995.
10. Término utilizado por Greimas (**Semántica estructural**) para referirse a las unidades que conforman su modelo actancial. Estas unidades tienen una función sintáctica y no se asignan sólo a los personajes, ya que éstas pueden ser abstractas. Las unidades básicas son: sujeto, objeto, coadyuvante, opositor, destinatario, destinatario.
11. Cit. Delacroix, en André Veinstein, *La puesta en escena*, Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1962, pp. 71-72.
12. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra: Universidad de Murcia, Madrid, 1989, p. 18.
13. *Ibid.*, p. 24.
14. Proverbio chino.
15. Para completar esta información, leer el artículo de Los Que No Estaban Muertos, *Reportaje a Salmón-Vudú*, Apuntes N°98, Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989.
16. Cit. J. C. Zagal, en Eduardo Guerrero, *Acto único, Directores en escena*, RIL Editores, Santiago, 2003, p. 202.
17. María de la Luz Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, op. cit., p. 10.
18. Cit. J. C. Zagal, en María de la Luz Hurtado, *Recorrido a través de La Troppa*, Apuntes N°109, Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995, p. 60.
19. Yves Lavandier, *La dramaturgia, los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Ed. Internacionales Universitarias, Madrid, 2003, p. 45.
20. Wolfgang Asholt, «Le statisme dans l'esthétique théâtrale actuelle», en *Statisme et mouvement au théâtre*, Textos reunidos y presentados por Michel Autrand, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995.
21. María de la Luz Hurtado, *Recorrido a través de La Troppa*, op. cit., p. 56.
22. "L'acteur (...) est le facteur essentiel de la mise en scène (...) Il s'agit donc à tout prix de fonder la mise en scène sur la présence de l'acteur", Cit. Adolphe Appia, en Denis Bablet, op. cit., p. 249.

23. Los Que No Estaban Muertos, **Reportaje a Salmón-Vudú**, op. cit., p.62.
24. "état d'équilibre – équilibre de forces qui s'opposent", Michel Atrand, **La scène française entre statisme et mouvement**, op. cit., p. 5.
25. Por escenografía se entiende todo lo que se ve en el espacio escénico: objetos, vestuario, iluminación, etc.
26. Decorado = escenografía
27. "Si le décor s'adresse au spectateur, c'est en passant par l'intermédiaire de l'acteur», Denis Bablet, op. cit., p. 250.
28. María de la Luz Hurtado, **Recorrido a través de La Troppa**, op. cit., p. 62.
29. Cit. Jaime Lorca, en Eduardo Guerrero, op. cit., p. 208.
30. Idem, ibidem.
31. Cit. Jaime Lorca, en María de la Luz Hurtado, **Recorrido a través de La Troppa**, op. cit., p. 64.
32. "Pour que le corps humain soit pleinement expressif, (...) Il faut qu'il anime l'espace et que l'espace le vivifie et mette artistiquement en valeur sa présence mobile», Denis Bablet, op. cit., p. 254.
33. "Le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s'exprimer ; tous les artistes savent que la beauté des mouvements du corps dépend de la variété des points d'appui que lui offrent le sol et les objets", Cit. Adolphe Appia, en Denis Bablet, op. cit., p. 254.
34. María de la Luz Hurtado, **Gemelos: un prodigio de La Troppa**, op. cit., p. 9.
35. "Même si un métier était facile du point de vue mécanique, il ne fallait pas en conclure qu'il puisse être exercé sans la moindre sensibilité", Heinrich Von Kleist, **Kleist sur le théâtre de marionnettes**, Éditions Mille et une nuit, Paris, 1993, p.11.
36. "Cette ligne était extrêmement mystérieuse. Car elle n'était rien d'autre que *le chemin qui mène à l'âme du danseur*; et il doutait que le machiniste puisse la trouver autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ou en d'autres mots, *en dansant*», Heinrich Von Kleist, op. cit., p.11.
37. "Pas du tout (...) Les mouvements de ses doigts entretiennent un rapport assez complexe à celui des poupées qui y sont attachées, à peu près comme les nombres à leurs logarithmes ou l'asymptote à l'hyperbole", Heinrich Von Kleist, op. cit., p. 12.
38. Cit. J. C. Zagal, en Eduardo Guerrero, op. cit., p. 206.
39. "Commencement... naissance... / (...) / Nous ne voyons rien. / Et de ce rien va surgir un esprit... la vie... une vie de perfection et d'équilibre... qu'on appellera Beauté... / L'immortelle beauté du changement éternel...», cit. Edward Gordon Craig, en Denis Bablet, op. cit., p. 317.
40. Eduardo Jiménez, **Manual para la construcción de un tren: (bueno... una locomotora)**, Apuntes N°109, Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995, p. 51.
41. Cit. Jaime Lorca, **Entrevista a La Troppa, Gemelos**, canal ARTE, difundida el 12 de junio del 2001, Francia.
42. "Le personnage à trois dimensions et les objets peints sur la surface plane (...) entre la réalité et l'illusion d'une réalité", Denis Bablet, op. cit., p. 245.
43. María de la Luz Hurtado, **Recorrido a través de La Troppa**, op. cit., p. 63.
44. En francés, al igual que en inglés, la palabra actuar (*jouer, play*) significa también jugar; doble significación que permite aproximar mejor el concepto de actuar de La Troppa, a la vez que acerca este espacio-objeto a lo teatral.
45. Los Que No Estaban Muertos, **Reportaje a Salmón-Vudú**, op. cit., p. 56.
46. Anne Ubersfeld, **Semiótica teatral**, op. cit., p. 153.
47. Volvemos a la acotación idiomática; en francés e inglés, actuar significa también jugar.
48. "Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. – Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloigné à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie», Heinrich Von Kleist, op. cit., p. 20.
49. Cit. Jaime Lorca, en María de la Luz Hurtado, **Gemelos: un prodigio de La Troppa**, op. cit., p. 10.
50. Los Que No Estaban Muertos, **Reportaje a Salmón-Vudú**, op. cit., p. 62.
51. Edward Gordon Craig, **Del arte del teatro**, Hachette, Buenos Aires, 1957, p. 29.
52. Cit. Jaime Lorca, en María de la Luz Hurtado, **Gemelos: un prodigio de La Troppa**, op. cit., p. 10.
53. Cit. J. C. Zagal, en ibid., p. 12.
54. Cit. Jaime Lorca, en ibidem., p. 62.
55. María de la Luz Hurtado, **Recorrido a través de La Troppa**, op. cit., p. 64.
56. Cit. J. C. Zagal, en María de la Luz Hurtado, **Gemelos: un prodigio de La Troppa**, op. cit., p. 12.
57. Cit. J. C. Zagal, en María de la Luz Hurtado, ibid, p. 13.

Resumen

Investigar sobre la creación de un espacio de espectáculo requiere de un objeto de estudio, en este caso correspondió al trabajo desarrollado por La Troppa. Este objeto de estudio plantea la complejidad de la creación de un espacio de espectáculo. En este sentido, la escenografía no es sólo la responsable de concebir un espacio que acoja la representación sino también de hacerlo interactuar con todos los componentes espectaculares, de manera de dar sentido a una historia y comunicar sensiblemente la lectura que se desprende de ésta.