

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)

LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
TEXTOS INVITADOS



El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno

Newton's relational space and transformation of stage practices in modern theatre

Raúl Pérez Andrade*

Resumen

Entre los siglos XVI y XVIII la revolución científica transformó el esquema cosmológico del universo. Esto, que tuvo consecuencias filosóficas, políticas e incluso artísticas, cambió la noción de espacio y permitió que en el teatro apareciera la caja escénica, una burbuja de espacio vacío y relativo donde se desarrollaba la fábula como si fuera la vida real. El teatro, en su evolución hacia la efectiva construcción de la ilusión escénica, encontró la herramienta filosófica y espacial definitiva que hizo nacer al teatro moderno. El nacimiento del teatro moderno se produce con la transformación del concepto del espacio escénico que, con la aparición de la caja escénica en el teatro a la italiana, pasó de ser una apropiación de una arquitectura teatral a una construcción de un espacio escénico que debía ser vivido en el desarrollo perfecto de la ilusión escénica. A su vez el nacimiento de la ciencia moderna se produce gracias al trabajo de Isaac Newton que inaugurando un nuevo método científico transformó el esquema del universo y con él la noción de espacio. El presente artículo se propone ver qué influencia ha podido tener la nueva noción espacial de Isaac Newton en el nacimiento del teatro moderno.

Palabras clave: Artes escénicas, Teatro moderno, revolución científica, ilusión escénica, espacio relativo.

Abstract

Between the XVI and the XVIII centuries, the scientific revolution transformed the way of thinking about the universe. This had philosophical, political and even artistic consequences, which changed the notion of space and enabled the stage house to appear: an empty, relative bubble of space where the story would unfold as if it was real life. Theatre, in its evolution to the effective construction of scenic illusion, found the ultimate philosophical, space tool that gave birth to modern theatre. The birth of modern theatre happens along with the transformation of the notion of stage space, which, with the appearance of the stage house (Renaissance-theatre structure), went from being an appropriation of a theatre architecture to the building of a stage space that had to be 'lived' in the perfect development of the scenic illusion. At the same time, the birth of modern science takes place thanks to Isaac Newton's work, who transformed the way of understanding the universe and, with it, the notion of space thanks to a new scientific method. The present article intends to find out how this Newton's new space notion could have influenced the birth of modern theatre.

Keywords: theatology, modern theatre, scientific revolution, scenic illusion, relational space

El teatro y la filosofía han caminado de la mano a lo largo toda su historia alimentándose, influyéndose y contaminándose. El teatro es filosofía en acción o acción filosófica. En su ejecución y debate nos encontramos una plasmación viva de

* Máster en Filosofía y Cultura Moderna. Universidad de Sevilla, España. raulperezandrade@gmail.com
Artículo recibido: 30 de mayo de 2017; aceptado: 3 de octubre de 2017

muchas discusiones filosóficas, y puede que muchos argumentos que han seguido alimentando estas discusiones hayan nacido encima de los escenarios.

En esta relación podemos encontrarnos, por ejemplo, la tradicional lucha entre idealismo y materialismo, cristalizada en la pugna entre la existencia física del actor y la construcción semiótica y corporal del personaje. También existen planteamientos políticos en cuanto a la relación de poder que se establece entre el equipo creativo y el público, ese contrato social por el cual el espectador de una función teatral cede temporalmente ciertas libertades en pro del desarrollo de la ilusión escénica, y acepta el establecimiento de un acto de comunicación unidireccional autoritario en el que él sólo puede participar como mero receptor. Y como último ejemplo, se puede encontrar, a lo largo de toda la historia de las artes escénicas, una aplicación práctica del debate filosófico sobre el espacio.

La noción de espacio escénico y su introducción dentro de una arquitectura teatral ha sufrido una evolución, desde sus inicios en el *theatron* griego hasta la actualidad, al igual que el concepto filosófico de espacio desde los planteamientos clásicos de Platón y Aristóteles, hasta el espacio-tiempo de la teoría de la relatividad. El acontecimiento teatral construye, a partir de la unidad espacio temporal de la fábula, todo un universo en el que el espectador se introduce, participa y se relaciona. El modo en el que lo ha hecho ha variado y dependido de visiones teológicas, políticas, filosóficas e incluso cosmológicas.

Dentro de toda esta evolución, existe un cambio muy significativo en el diseño de este universo, y se produce en la modernidad. Hasta el nacimiento de los teatros a la italiana y el concepto de ilusión escénica, el acontecimiento teatral se desarrollaba en una arquitectura que era utilizada por los actores y el público. La sociedad que se establecía en este acontecimiento se apropiaba de un espacio existente y se le proponía, a través de convenciones escénicas pactadas, una unidad espacio-temporal en la que la fábula era expuesta sin modificar ningún elemento del espacio físico y real existente. De este modo, las tragedias y comedias de la Antigua Grecia se apropiaban de la estructura de arcos, puertas y columnas del *theatron* griego y la utilizaban para hacer *Electra*, *Edipo* o *Las Troyanas*, independientemente de si la fábula se desarrollaba en Tebas, Micenas, Troya, un palacio, un jardín o una playa. El espacio físico (el *theatron*) siempre era el mismo, y el semiótico (Tebas, por ejemplo) era propuesto a través de descripciones orales por parte del coro o de algún personaje. El mismo planteamiento base se establecía, con más o menos recursos escenográficos o de tramoya, en el teatro romano, en las plazas e iglesias medievales, en los salones de las cortes renacentistas, en los corrales de comedia o en los teatros isabelinos.

Pero este planteamiento va desapareciendo poco a poco cuando surge la práctica moderna de la ilusión escénica que expone una imitación de la realidad que debe ser considerada como real y verdadera. Esta práctica fue acompañada de una arquitectura concreta, el teatro a la italiana, que ofrecía una caja escénica, un receptáculo neutro y vacío, en el que se producía una unidad espacio temporal ajena a la de la sala de espectadores. La fábula ya no se apropiaba de un espacio preexistente, sino que producía uno propio en el espacio vacío de la caja escénica. Este cambio tiene una multitud de implicaciones artísticas y filosóficas, y establece el formato predominante de las prácticas escénicas narrativas hasta la actualidad.

Erika Fischer-Lichte expone dos conceptos que nos ayudarán a la hora de entender y explicar el cambio espacial ocurrido: “la presencia fenomenológica” (2011) y “la

presencia semiótica” (2011). La autora expone que durante la práctica escénica se desarrolla una tensión entre la presencia fenomenológica del actor (su estar en el mundo) y su presencia semiótica (su cuerpo como signo escénico que significa al *embodiment* del personaje). A lo largo de la historia del teatro, han existido diferentes maneras de gestionar esta tensión y esto ha producido corrientes artísticas variadas. El concepto de ilusión escénica no es más que una gestión de dominio de la presencia semiótica frente a la fenomenológica, ya que dicha ilusión presenta el signo como si fuera la realidad, y por lo tanto exige una neutralización de la presencia fenomenológica a favor de la semiótica. Esta tensión, que la autora centra en la corporalidad del actor, es extrapolable a los conceptos de espacio y tiempo. La ilusión escénica no sólo obliga a neutralizar la corporalidad física, real, del actor en pro de una construcción signica del personaje, sino que desarrolla un espacio escénico cuyas características espacio-temporales están neutralizadas, una caja escénica negra y vacía, para que la obra produzca y despliegue, frente al espectador, el espacio y el tiempo semiótico a modo de realidad.

¿Qué ocurrió en la modernidad para que se produjera este cambio? ¿Dónde se encontraba el debate filosófico sobre el espacio en ese momento? ¿Qué ideas nuevas surgieron? ¿Pudieron influir estas ideas en las artes escénicas?

Felisa de Blas da una posible respuesta:

Desde Copérnico hasta Newton el espacio de la representación teatral se funda así, en la voluntad de figurar el espacio, el “espacio vacío”; primero como espacio ilusorio que quiere sustituir la realidad a través de la perspectiva con el punto de vista en el ojo del príncipe –en el rey sol–, como continuación de la vida y de la sala aparece la escena en continuidad; más tarde se quiebra la continuidad del espacio sala-escenario, la escena es entonces simulación de espacio para crear ilusión de realidad, un espacio relativo. (De Blas 2009)

De Blas expone en este fragmento una relación entre la teoría espacial newtoniana, en la que se retoma la noción de espacio vacío y aparecen las de espacio absoluto y espacio relativo, y la producción de una simulación de realidad en el espacio vacío de la caja escénica, definiendo este lugar como un espacio relativo.

1. El espacio

Definir qué es el espacio, qué características tiene, qué vínculos establece con los cuerpos etc. ha sido el objeto de un arduo debate dentro de la historia del pensamiento y de la física, aunque actualmente parece existir la creencia de que no necesita ser definido. A esta seguridad general Juan Calduch la llama, “la concepción ingenua del espacio” (2010) y la define como:

Algo previo a las cosas que se encuentran en él. A diferencia de las ideas o pensamientos, los objetos se ubican en el espacio como los libros en una estantería (...) El espacio es como el vacío que hay entre las cosas, susceptible de extenderse uniformemente igual en todas las direcciones. Vivimos ocupando espacio, nos movemos en él y nos lo imaginamos como un contenedor neutro, siempre igual, uniforme. Como un receptáculo que está ahí esperando ser ocupado por algo. (Calduch 2010)

Frente a esta concepción ingenua, el autor presenta diferentes maneras de afrontar la idea del espacio: el espacio pragmático (escenario de las acciones humanas), el

espacio perceptivo (determinado por nuestra visión), el espacio existencial (creado a partir de esquemas mentales), el espacio cognoscitivo del mundo físico (donde todos los seres físicos encuentran su lugar), el espacio abstracto-matemático y el espacio expresivo.

Según la perspectiva de la física, las ideas de espacio y de materia no pueden ser tratadas aisladamente. Se relacionan y alimentan la una a la otra, y la concepción del espacio dependerá de la relación que se establezca entre ambos elementos.

¿Espacio y materia son lo mismo? ¿Son partes de un todo? ¿Son cosas distintas? ¿Pueden existir por separado? A lo largo de la historia, podemos encontrar distintas respuestas que producen diferentes definiciones: el espacio físico como una de las tres categorías de la existencia (el espacio de Platón), como el límite de la materia inseparables el uno del otro (el lugar de Aristóteles), como la propia materia (la extensión de Descartes), como el punto de referencia para el movimiento de los cuerpos (el espacio absoluto de Newton) o como categoría necesaria para asimilar la materia como realidad (el a priori de Kant). Incluso el debate sobre el espacio vacío es un debate sobre la posibilidad de una existencia por separado.

El estudio de la relación del espacio y la materia nos lleva a la astronomía y al estudio de los cuerpos celestes (materia), su situación en el universo (espacio) y el movimiento de estos cuerpos en este espacio. Desde esta perspectiva, el espacio es un elemento fundamental para el estudio del movimiento, porque ya no se trata únicamente de definir dónde encuentran los cuerpos su lugar, sino establecer el punto fijo desde el cual esos cuerpos realizan el desplazamiento. La estructura de este universo resulta, pues, primordial a la hora de pensar el concepto de espacio, ya que no será lo mismo un universo cerrado que uno infinito, o una visión geocéntrica que una heliocéntrica.

2. El lugar de Aristóteles

En la Grecia del siglo IV a.C. se produjeron las primeras tentativas de explicar la situación de la tierra en el Universo. Se realizaron observaciones astronómicas y aparecieron los primeros sistemas cosmológicos, esquemas conceptuales que servían para englobar la mayor parte de estas observaciones en una teoría sobre la estructura del universo. Se desarrollaron varias cosmologías en la época, pero el esquema conceptual que trascendió históricamente, hasta la polémicamente llamada revolución científica, fue el universo de las dos esferas. La teorización de esta cosmología perduró en el tiempo gracias a que Aristóteles presentó en su trabajo de física una recopilación de todas las posturas e ideas. Esta obra (*Física*) es considerada la cosmología “más completa detallada e influyente desarrollada en el mundo antiguo” (Kuhn 2010). En ella desarrolló, en su libro IV, el concepto de lugar negando la existencia del vacío.

El concepto de lugar en Aristóteles viene determinado por la refutación de la teoría de espacio de Platón. Para Platón existían tres categorías de existencia: las cosas, las ideas y el espacio. “Lo que nace o es engendrado (las cosas), aquello en que esto es engendrado (el espacio) y aquello a cuya semejanza se desarrolla lo engendrado (las ideas)” (Platón 2011). El espacio o nodriza, como él lo llamó, sería el lugar que recibía y acogía a las cosas físicas. Esta nodriza no podría, según su teoría, tener la misma naturaleza que las cosas. Sería independiente a ellas, solo podría ser recibida por la razón, no por los sentidos, y sería algo inmortal e inmutable. El espacio sería una categoría de existencia independiente a las cosas, un vacío donde la materia física encontraba un lugar de acomodo. Para Aristóteles, en cambio, el espacio no era una

categoría independiente a la materia. Para él, el espacio vacío no existía puesto que para aceptar la existencia del vacío habría que aceptar la existencia del infinito, algo que, según su pensamiento, iba en contra de toda razón. Esta existencia del vacío tenía como consecuencia la aceptación del espacio como categoría previa y prioritaria a cualquier existencia física puesto que: “El vacío no es más que una extensión en la que no se encuentra ningún cuerpo sensible” y “aquello sin lo cual ninguna cosa existe y que existe sin las otras cosas es prioritario necesariamente” (Aristóteles 2002).

Para Aristóteles, no se podía establecer una diferencia entre el lugar y la materia. Juan Calduch en su libro *Temas de composición arquitectónica: espacio y lugar* lo explicaba con el siguiente razonamiento: Si los seres tienen una naturaleza geométrica tridimensional, entonces el lugar donde estos seres se sitúan también deberá tener una naturaleza geométrica. Si un cuerpo ocupa un lugar en tres dimensiones, una superficie ocupará un lugar de dos dimensiones, y por esta misma razón, un punto ocupará un lugar puntual. Si no podemos establecer la diferencia entre el punto y el lugar del punto... “si para el punto el lugar no es diferente a la cosa, tampoco lo será en las otras cosas, y el lugar no es nada independiente de cada una de ellas” (Calduch 2010).

Para este filósofo, el lugar tenía una relación con la materia como el continente con su contenido. El lugar era el límite entre las cosas, el punto de contacto entre dos cosas que no pueden estar en el mismo lugar.

El lugar no es ni materia ni forma, ni intervalo entre cosas, ni vacío espacial entre cuerpos. Es un límite común entre cuerpos contiguos que puede ser ocupado sucesivamente por cosas físicas, igual que el aire ocupa el lugar del vino en la vasija cuando ésta está vacía. (Calduch 2010)

El espacio en Aristóteles era lo que limitaba a los cuerpos y los separaba los unos de los otros. Cada cosa tenía un lugar, y este lugar era contiguo al lugar de la cosa colindante. Estos lugares podían unirse en otros más grandes, como un juego de matrioskas, hasta llegar a formar el lugar común de toda la materia, el cosmos, concretado en la esfera celeste. La esfera celeste era el último límite, el último lugar. Más allá de ella nada existía.

El concepto aristotélico de lugar venía determinado por la teoría cosmológica del universo, finito y cerrado, de las dos esferas. En ella el cosmos estaba compuesto por esferas concéntricas contenedoras de materia. Cada esfera transportaba un astro y limitaba el lugar de ese cuerpo celeste. Estaban llenas por una substancia etérea o divina llamada quinto elemento o éter. La materia de este cosmos estaba limitada por estas esferas que permitían imaginar perfectamente el lugar que ocupaba. Eran fronteras supuestamente reales que chocaban y friccionaban, y de cuya fricción nacía el movimiento de las mismas. El concepto de lugar desarrollado por Aristóteles se podría corresponder precisamente con esas esferas, ese límite, esa frontera que establecía la separación entre una cosa y otra. Era una consecuencia de la estructura conceptual del cosmos, este universo lleno de éter, que estaba perfectamente delimitado por la esfera celeste y que contenía diferentes niveles de delimitación de la materia. Si este universo hubiese sido vacío e infinito, el concepto de espacio no se habría pensado como límite de la cosa física, sino al modo platónico, como un contenedor vacío previo a la materia, que esperaba ser ocupado por ésta (como se pensó siglos más tarde).

3. El concepto de lugar en las artes escénicas

El concepto aristotélico de lugar, al ser inseparable de la materia física, impedía cualquier disociación mental entre el espacio y la realidad, puesto que el lugar era el límite que definía las partes de esta realidad, delimitándolas. Al negar la existencia del espacio vacío, negaba la posibilidad de concebir un espacio ajeno a la materia.

A nivel teatral este factor era importante ya que el espacio escénico (espacio utilizado para la fábula), concebido durante los siglos en los que la teoría aristotélica seguía teniendo vigencia, no podía disociarse del espacio teatral arquitectónico. La estructura arquitectónica del edificio suponía la materia que este lugar delimitaba. El concepto aristotélico de lugar, al ser una idea de espacio indisociable de la materia, obligaba a los actores a utilizar los elementos reales de la estructura arquitectónica en el juego teatral establecido.

Explicado utilizando los términos de Erika Fischer-Lichte, la presencia fenomenológica del espacio teatral y arquitectónico no podía ser neutralizada, ni ocultada. La presencia semiótica del espacio fabular quedaba supeditada a la presencia fenomenológica de la arquitectura. El signo no sustituía al objeto, sino que hacía referencia a él para que el espectador lo proyectase en su mente. Aunque el espacio dramático se desarrollase en un bosque durante la noche, el lugar teatral nunca dejaba de ser el *theatron* griego, o la plaza medieval o el corral de comedias barroco.

A diferencia de las prácticas ilusorias que, en la caja escénica que compone el escenario, recrean icónicamente el espacio y el tiempo de la fábula, desplegando ante el espectador un espacio-tiempo semiótico totalmente ajeno a su espacio-tiempo fenomenológico, en las prácticas teatrales previas a la revolución científica, el espacio tiempo de la fábula era propuesto como una convención que exigía el pacto y la imaginación del público. Cuando el actor, en el corral de comedias, salía a escena con una capa y un candil y describía oralmente el bosque en el que se encontraba y la luna que veía ante sus ojos, proponía al público una convención escénica que identificaba el candil con la noche y la capa con un espacio exterior.

Para esta práctica escénica con un espacio tiempo fenomenológico concreto, el corral de comedia a las 16h de la tarde, era imposible, según el concepto aristotélico de lugar, recrear iconográficamente el espacio semiótico descrito, puesto que el lugar era inseparable de la materia. La imposibilidad no respondía a una incapacidad técnica ni económica, sino a una cuestión puramente filosófica. El espacio percibido era el fenomenológico y cualquier construcción semiótica que intentase sustituir la materialidad arquitectónica de ese espacio sensorial era simplemente impensable, ya que la asociación aristotélica de lugar y materia no lo permitía.

¿Qué ocurrió en el ámbito filosófico para que se produjese la transformación del teatro moderno?

4. La Revolución copernicana

La cosmología del universo de las dos esferas fue el esquema conceptual que explicó la estructura del universo hasta la llamada revolución científica iniciada por Nicolás Copérnico a mediados del siglo XVI. Esta teoría mantuvo su vigencia durante siglos, a pesar de la existencia de cosmologías alternativas y de un hecho que se mantenía sin explicación: el movimiento de retrogradación de los planetas.

Intentar resolver este problema astronómico fue el motor del trabajo de Copérnico, y lo que le llevó a plantear el movimiento de la tierra alrededor del sol. Esta modificación

de la organización de los cuerpos celestes en el universo no implicó inmediatamente la teorización de una cosmología nueva, ya que Copérnico lo que realizó fue una teoría heliocéntrica que se mantenía en el universo cerrado y finito de las dos esferas. Pero a pesar de no plantear él mismo una nueva cosmología, asentó, con su obra, las bases para la desaparición del universo de las dos esferas y la teorización de un nuevo universo infinito, proceso que culminó con Isaac Newton.

¿Por qué los cuerpos pesados siempre caen sobre la superficie de la tierra si ésta se mueve alrededor del sol? ¿A qué distancia están situadas las estrellas y cuál es su función en la estructura del universo? ¿Qué mueve a los planetas? ¿De qué modo, si no existen esferas, se mantienen en sus órbitas? La astronomía copernicana aniquilaba las respuestas tradicionales a tales cuestiones, pero no ofrecía nada nuevo para sustituirlas. Eran necesarias una nueva física y una nueva cosmología (...) De este modo el copernicanismo dio una nueva libertad al pensamiento cosmológico, cuyo resultado fue una nueva concepción especulativa del universo que sin duda habría horrorizado a Copérnico y a Kepler. Un siglo después de la muerte de Copérnico, el marco de referencia proporcionado por el universo de las dos esferas había sido reemplazado por otro cosmos en el que las estrellas se hallaban diseminadas en un espacio infinito. (Kuhn 2010)

Con el movimiento de la tierra alrededor del sol se ponía en cuestionamiento la existencia de la esfera celeste, y con ella la finitud del universo. Las estrellas quedaban fijas, ya que era el globo terráqueo el que giraba, y la esfera celeste perdía su función y su sentido. Con el heliocentrismo de Copérnico, se encontró la explicación a la retrogradación de los planetas y se abrieron las puertas a una concepción vacía e infinita del universo. Pero seguía existiendo una incógnita sin resolver: ¿por qué se mueven los planetas?

La respuesta la dio Isaac Newton con su ley de gravitación universal, publicada en 1687, con la que culmina esta revolución científica al presentar, además de un método matemático capaz de explicar y predecir los movimientos de los cuerpos celestes, una estructura cosmológica capaz de dar sentido a todos los acontecimientos astronómicos observados hasta el momento. Se establece así la idea de un universo heliocéntrico, infinito y vacío, cuyos cuerpos celestes se mueven inercialmente a causa de la ley de la gravitación.

¿Cómo afecta este nuevo universo al concepto de espacio?

5. Espacio relativo newtoniano

La revolución científica, al otorgarle nuevas características al universo, heliocéntrico, infinito y vacío, modifica irremediabilmente el concepto de espacio. La idea aristotélica de lugar, indisociable de la materia y delimitadora de los cuerpos, deja de satisfacer filosóficamente, al ser sustituida la visión cosmológica en la que se sustentaba. Por ejemplo, un concepto espacial unido a la materia deja de tener sentido en un universo vacío, ya que éste supone un espacio sin materia.

Recordemos que el espacio supone una herramienta para calcular el movimiento de los cuerpos. Fijando un punto espacial de partida, se puede calcular la trayectoria y la velocidad de desplazamiento. El universo ptolemaico, con una tierra estática en su centro, permitía establecer a nuestro planeta como punto de referencia en cualquier movimiento celeste. También se podía utilizar cualquier punto fijo de la superficie

terrestre para un movimiento producido en su interior. Pero esto cambia en un sistema heliocéntrico. La tierra deja ser estática, y se produce una separación entre la experiencia sensible y la realidad inteligible. Al estar ésta en movimiento, pierde su carácter referencial y, con ella, también lo hacen todos los puntos fijos de su interior. El faro deja de servir como referencia porque, aunque parezca estático, participa del desplazamiento del planeta. La experiencia sensible nos afirma que el faro es un punto fijo pero la realidad inteligible es que se encuentra en movimiento.

Newton, al percatarse de ello, divide, en el escolio de su libro, el concepto de espacio en dos: el espacio relativo y el espacio absoluto.

El espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación a cualquier cosa externa, siempre permanece igual e inmóvil; el relativo es cualquier cantidad o dimensión variable de este espacio, que se define por nuestros sentidos según su situación respecto a los cuerpos, espacio que el vulgo toma por el espacio inmóvil; así, una extensión espacial subterránea, aérea o celeste definida por su situación relativa a la tierra. (Newton 2011)

El espacio deja de ser entendido únicamente mediante la experiencia sensible, y se introduce una noción abstracta y puramente intelectual del mismo. Surge así, por un lado, la existencia de un espacio más allá de lo sensible y, por otro, la posibilidad de pensar y proyectar un espacio ajeno al existente. Éste deja de ser una categoría únicamente objetiva y absoluta, y se introduce la relatividad del concepto y, con ella, la subjetividad. El lugar, que Newton definió como “la parte del espacio que un cuerpo ocupa” (2011), podría variar dependiendo del punto de referencia que se estableciera, aunque el cuerpo no se hubiese movido.

Por otro lado, la teoría de Newton y la aceptación de su esquema conceptual, instauraba el vacío del espacio de una manera incuestionable. El movimiento inercial, básico en su explicación del universo, exigía el espacio vacío, ya que, de lo contrario, los cuerpos encontrarían resistencias y no podrían tener un movimiento constante.

De esta manera el concepto aristotélico de lugar, indisoluble de la materia, delimitador de los cuerpos e incompatible con el vacío, fue sustituido por los conceptos de espacio absoluto y espacio relativo de Newton. El lugar fue redefinido como aquella parte del espacio que un cuerpo ocupa, y el espacio podía ser pensado como un receptáculo vacío que podía ser, o no, llenado por la materia, algo más cercano a la idea platónica de lugar.

6. El espacio newtoniano en las artes escénicas

(...) en la evolución del teatro en occidente, se produjo un punto de inflexión a partir del cual la fuerza de la mencionada presencia, la interacción viva entre actores y público, empezó a diluirse en aras de una mayor ilusión en la representación de las ficciones, provocando en la recepción del público un progresivo olvido del factor presencia en beneficio del factor ilusión. (Abellán 2006)

Este proceso, que se fue produciendo en paralelo a los avances de la llamada revolución científica, se fue materializando en importantes cambios en las prácticas escenográficas.

Ese punto de inflexión se produjo con el descubrimiento de la perspectiva pictórica

en los albores del Renacimiento. En ese momento, el sentido de la vista, de ocupar el tercer lugar que se le daba en la jerarquía medieval de los sentidos, tras el oído y el tacto, pasa a ocupar el primero. (...) A partir de la perspectiva, el arte escénico se lanza al desarrollo de sus capacidades de concentrar el discurso en espacios perfectamente acotados a la mirada. No en balde, a partir del Renacimiento, el mayor campo de experimentación de lo teatral en el mundo occidental es la tratadística arquitectónica y escenográfica. La técnica se lanza a la consecución del artefacto ideal para crear ilusión en escena y acotar la mirada del espectador para hacer efectiva esa ilusión. Una tarea que se extenderá en el tiempo hasta el mismo siglo XIX. (Abellán 2006)

A diferencia del teatro isabelino o los corrales de comedias, donde el escenario era un tablado de madera envuelto por el público, el diseño de los teatros de la edad moderna empezó a incluir una caja escénica cerrada donde se desarrollaba toda la ilusión. El espectador accedía a ella visualmente por medio de la llamada boca de escena. Entre esta boca de escena y los espectadores existía el llamado proscenio, que los actores utilizaban para interpretar, ya que, acostumbrados a tener una relación directa con el público, era el espacio donde se sentían más cómodos. El uso del proscenio por parte de los actores rompía la ilusión escénica que quería ser creada dentro de la caja, y por eso la mayor parte de los teóricos y arquitectos teatrales fueron modificando las dimensiones de dicho proscenio en un intento de anularlo. Por su parte, los actores se negaban a interpretar dentro de la escena, ya que se sentían muy separados del público y sus voces se perdían en una arquitectura que era cada vez más grande.

Esta polémica se solucionó con la segunda revolución industrial y la llegada de la luz de gas, a principios del siglo XIX. Esta innovación permitió rebajar la intensidad de la iluminación de sala a media luz y concentrar la atención en el actor. De esta manera se le escuchaba mejor y el intérprete accedía a introducirse en la caja escénica, incorporándose a la creación de la famosa ilusión.

Este acontecimiento supuso un cambio sustancial en el público y en la esencia del teatro, y fue rematado por Richard Wagner cuando consiguió dejar todo el auditorio completamente a oscuras. Con ello buscaba la atención total en la escena y eliminar cualquier estímulo exterior.

La introducción de la ilusión escénica en la lógica teatral, con la consecuente anulación de la presencia fenomenológica en favor de la semiótica, implicó la transformación radical del espacio teatral. Con ella, se convirtió a la caja escénica en una burbuja espacio-temporal donde la ilusión se desplegaba a modo de realidad en prácticamente todos sus aspectos. En esta nueva concepción teatral, el espacio semiótico era construido materialmente de manera que el espectador pudiera percibirlo sensorialmente a través, principalmente, de la vista pero también del olfato y del oído.

Los decorados realistas impulsan una nueva actitud del actor, le invitan a utilizar y manosear los objetos, a vivir el espacio. Los objetos del atrezzo se movilizan, interaccionan con los cuerpos y las miradas en un nuevo diálogo; se dotan de una nueva vida dentro de la escena. La idea y el proyecto del espacio guían la acción dramática. (Abellán 2006)

Esta transformación fue posible por la nueva noción de espacio surgida con la teoría gravitacional de Newton. Con su trabajo, el espacio se convirtió en un contenedor que podía albergar, o no, cuerpos. Ya no era definido como el delimitador de estos,

y dejaba de estar vinculado a la materia, como lo hacía con Aristóteles. Aplicado a las artes escénicas, este cambio implicó la posibilidad de desvincular el espacio de la fábula de la arquitectura teatral. Gracias a la consolidación del espacio vacío, se podía concebir la caja escénica como esa burbuja en la que se introducían los cuerpos que construían el espacio semiótico. Pero esta transformación no solo era posible por el vacío. Newton, al dividir el espacio en relativo y absoluto, permitió la posibilidad de construir y percibir el espacio semiótico como ajeno al fenomenológico. Le otorgó autonomía, ya que permitió la relatividad. Si el espacio que se percibía sensorialmente se volvía relativo, si podía variar según el punto de referencia que se tomase, si se convertía en subjetivo, y se separaba del absoluto y objetivo; nada nos obligaba a seguir manteniendo una relación de sumisión o dependencia entre lo semiótico y lo fenomenológico, nada nos impedía poder presentar un espacio semiótico como si fuera “real”. Se podría realizar un paralelismo mediante el cual, durante la representación teatral, la presencia fenomenológica se correspondería con una noción absoluta del espacio, y la semiótica con una noción relativa, teniendo como referencia la posición y perspectiva del espectador. La noción absoluta, que según Newton era meramente inteligible, podría ser anulada temporalmente en pro de la experiencia sensorial del espacio relativo. De esta manera, la nueva noción espacial de Newton permitía el dominio de la ilusión y la supresión de la presencia.

Por todo ello, la teoría de Newton hizo que la caja escénica se convirtiese en un contenedor vacío en el que se podía construir materialmente todo un espacio relativo, totalmente autónomo, por y para la visión del espectador.

7. Conclusión

La revolución científica fue un largo proceso que dio origen a la ciencia moderna. Durante los siglos en los que se desarrolló, se transformó radicalmente el esquema del universo y con él la forma de pensar el espacio. De un universo geocéntrico, cerrado y finito, se pasó a un universo heliocéntrico, infinito y vacío; y de un espacio único, sensorial y delimitador de los cuerpos, se pasó a dos ideas de espacio vacío, uno absoluto comprensible por la razón y otro relativo perceptible por los sentidos. Esta transformación tuvo consecuencias científicas, filosóficas, políticas, económicas, sociales e incluso culturales y artísticas. Al cambiar la noción de espacio, se abrió la puerta, en el teatro, a nuevas prácticas escénicas, a nuevas formas de producir la representación. El teatro, en su evolución hacia la efectiva construcción de la ilusión escénica, encontró la herramienta filosófica definitiva que hizo nacer al teatro moderno.

Ante esto cabría preguntarnos: si la cosmología afecta a la noción de espacio, y ésta a las prácticas escénicas, si Newton, y su nueva definición del espacio, aportó la herramienta para el nacimiento del teatro moderno, ¿podríamos pensar que Einstein y su noción de espacio-tiempo también afectó a las prácticas escénicas? ¿Abrió Einstein la puerta del teatro contemporáneo?

Bibliografía citada

- Abellán, J. 2006. “El teatro visual”. Pp. 75-87, en José A. Sánchez (eds.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca: UCLM.
- Aristóteles. 2002. *Física*. Madrid: Gredos.
- Calduch, J. 2010. *Temas de composición arquitectónica: espacio y lugar*. Alicante: Editorial Club Universitario.

- De Blas, F. 2009. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fischer-Lichte, E. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Kuhn, T. 2010. *La revolución copernicana: la astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento*. Barcelona: Ariel.
- Newton, I. 2011. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Alianza.
- Platón. 2011. *Timeo*. Madrid: Gredos.