

La Tempestad, de Shakespeare, en el museo Xul Solar

Carolina Mardones

En cuanto a disciplina estética, el teatro puede asumir variadas y complejas definiciones aunque lo cierto es que todas ellas se fundamentan en la singularidad que lo distingue de todas las demás artes: el teatro es la organización del movimiento en el espacio. Por lo tanto, el espacio de representación es un elemento no solo de gran influencia, sino determinante en cuanto al recorrido que despliega el relato.

El tema que propone la tesis *Singularidad en la plástica escénica relacional* surge del trabajo de investigación -anteproyectual- sobre la puesta en escena de un clásico en un espacio no convencional. El teatro contemporáneo encuentra en esta práctica una modalidad novedosa para la representación, pues implica en sí misma la renovación de variados signos estéticos que conducen, finalmente, a la resignificación del sentido que la pieza teatral revela al espectador.

La pieza clásica sobre la cual trabajamos en el proyecto es *La Tempestad*, de William Shakespeare. Es la última obra que se le adjudica al dramaturgo y, tal vez por esta razón, muchos eruditos señalan el carácter testamentario de la pieza afirmando la existencia de variados paralelos entre las acciones llevadas adelante por el protagonista, Próspero, y el trabajo del dramaturgo en el acto de escribir una historia. Así, equiparando al demiurgo Próspero con el dramaturgo Shakespeare, los investigadores han intentado completar grandes vacíos bibliográficos. Lo cierto es que, más allá de la validez de argumentos como estos, la situación no deja de acrecentar la relevancia de *La Tempestad* entre las obras que se adjudican al autor.

Nicolas Bourriaud es uno de los autores cuyo pensamiento fue de gran ayuda en esta investigación. En su libro *Postproducción*, compara metafóricamente un espacio no convencional con una isla de edición. Este curador francés asume que una de las principales cualidades del arte contemporáneo coincide con la reorganización de los escenarios originales para reprogramar su funcionalidad. Así, el arte revitaliza los objetos sociales, se introduce en el universo funcional y sugiere libremente la posibilidad de nuevos usos¹.

Un museo como espacio teatral

El espacio teatral es una realidad compleja en la medida en que comprende un lugar físico concreto -en principio arquitectónico- y, al mismo tiempo, abarca al conjunto abstracto de todos los signos -reales o virtuales- contenidos en la estructura dramática.

Según Patrice Pavis, la puesta en escena tal como se practica actualmente es el lugar y nexo donde se conjugan distintas fuentes de enunciación: el texto, el espacio, el ritmo de la interpretación. De modo que la nueva relación entre los códigos y sistemas escénicos ubican a la puesta en escena como “el espacio de la producción de sentido”².

En el momento de abordar la representación de un clásico en un espacio no convencional, las interpretaciones de Patrice Pavis cobran un sentido preciso en relación a uno de los preceptos básicos de esta modalidad escénica: refuncionalizar un espacio arquitectónico implica, necesariamente, abordar un camino de relaciones que permitan el diálogo entre diferentes campos estéticos con el objetivo de hallar un lenguaje propio, singular y adecuado al sentido que revela el texto.

En relación con el pensamiento de Bourriaud, esto significaría que no solo el espacio arquitectónico será reprogramado como espacio de representación; los espacios que el libreto propone -para el desarrollo de la estructura dramática- también deben ser refuncionalizados y adaptarse al espacio no convencional, de modo que en este nuevo comportamiento del espacio -físico y escénico- es donde comienza a delinearse el discurso original en la representación de un clásico.

En principio, la propuesta plástica que hace el proyecto de tesis surge de esta iniciativa; pues al indagar en la forma arquitectónica del Museo y aproximándolo al contenido pictórico que desarrolló Xul Solar, descubrimos de inmediato que la obra del pintor argentino presenta claves estéticas que determinan un lenguaje más que propicio para expresar formalmente la sintaxis shakespeariana de *La Tempestad*. Pues ambas personalidades artísticas, aunque emergentes en diferentes contextos históricos, supieron reflejar la dimensión mística y espiritual de la humanidad. Al elevar su visión contemporánea a lo atemporal, emprendieron genuinamente la expresión de lo universal.

Asimismo, la remodelación del edificio de Laprida 1212, a cargo del Arquitecto Pablo Beitía, conserva expresivamente esta cuestión esencial de la obra del pintor; por tanto, asumir el propio lenguaje del Museo se presentó como una condición más que oportuna para abarcar el espacio: significar la mística de Shakespeare a través de la plástica de Xul Solar no alude a una transposición pictórica de pintor a dramaturgo, no se trata de tomar un cuadro a conveniencia y convertirlo en espacio escénico. Lo cierto es que el arte contemporáneo -el de “la isla de edición”- también podría avalar esta posibilidad.



Diseño de escenografía para La tempestad, acto I, escena 3.

Sin embargo, para nuestra búsqueda relacional, uno de los objetivos principales fue concentrarse en el producto emergente del cruce imaginario, nos inclinamos a la construcción de una puesta en escena con códigos estéticos propios, capaz de revelar un poco más a los artistas cuando sus obras entran en diálogo. En este sentido, los elementos simbólicos inmanentes en la obra de Xul y evocados en el espacio arquitectónico, cobraron un papel determinante en la plástica escénica de *La Tempestad*, pues ellos resultan ideales para la expresión del ambiente y cli-

ma que la obra sugiere. Aquí es donde la interpretación plástica -como producto de la investigación- buscó delimitar un espacio común a los dos artistas.

Relato de la iluminación de un mago

La Tempestad es una obra cuyo relato sucede en tiempo real, lo que significó una completa novedad por parte del autor; en este sentido, la pieza no encuentra precedentes en la historia del teatro. La estructura dramática de cinco actos y un epílogo, se desarrolla en tres horas aproximadamente, y en más de una oportunidad los personajes hacen referencias al transcurso del tiempo. La unidad se compone por una gran diversidad de elementos que se yuxtaponen, se conjugan, cada uno tiene su propio desenlace, y allí todos mantienen relación. Progresivamente, todos los personajes, salvo el pérfido Antonio, demuestran haber cambiado hacia el final de la obra. Lo cierto es que la duración del espectáculo es, en verdad, el desenlace de una historia que había comenzado doce años atrás cuando Próspero -Duque de Milán y protagonista de la obra- fuera destituido por traición y arrojado al mar junto a su pequeña hija, Miranda.

La historia extraescénica no es breve y es de vital importancia: Antonio, hermano del Duque, y Alonso -Rey de Nápoles- habían encargado el homicidio de estos dos inocentes para asegurarse el éxito de la usurpación. Pero Gonzalo, fiel a Próspero, decide embarcarlos secretamente en un bote solitario, les otorga provisiones y un libro, cuya fuente de sabiduría era el bien máspreciado del inquieto conocimiento del Duque de Milán. Así es como Próspero y Miranda han ido a parar a una isla con destino incierto, un lugar que sorprendentemente posee mágicas cualidades y extraños personajes fantásticos.

Durante los años del destierro, Próspero ha desarrollado su amor por el conocimiento y alcanzado el poder feérico; esto significa la capacidad de ver seres invisibles que, además, responden lealmente a sus órdenes. El más fiel y eficaz de los servidores de Próspero es Ariel, *an airy spirit* como Shakespeare lo bautiza. Este personaje ha sido rescatado por el mago de unos tormentos a los cuales había sido sometido por la bruja Sincorax, madre de Calibán, y antigua habitante de la isla. En agradecimiento, Ariel se ofrece como esclavo y presta su poder mágico a todos los deseos de Próspero. Pero, como es de suponer, vivir en esclavitud no es propicio para un personaje etéreo; así, Ariel responde lealmente a las órdenes del mago, pero responde antes que nada a su promesa de libertad.

La Tempestad

La tragedia comienza con una tempestad, provocada mágicamente por Próspero, que castiga a una flota que navega cerca de la isla. Como resultado, se hunde uno de los barcos alejado misteriosamente de los demás. En él viajan Alonso, Rey de Nápoles; su hermano Sebastián; Fernando, hijo del rey; Antonio; el viejo consejero Gonzalo y otros personajes que pertenecen a la servidumbre del rey.

Siguiendo el esquema trazado por el mago, todos los personajes logran alcanzar la orilla “milagrosamente”, pero quedan dispersos en grupos separados: el príncipe Fernando queda solo, y, al vagar por la isla, se encuentra con Miranda, ambos se enamoran y luchan por defender su amor. El Rey se halla con los miembros de su corte, y, al suponer la muerte del joven príncipe, buscará incansablemente a su hijo. Los traidores no tardan en confabular un golpe contra el monarca tratando de aprovechar esta condición favorable en la línea de sucesión. Finalmente, el tercer grupo está conformado por el camarero Esteban y el bufón Trínculo, quienes, al encontrarse con Calibán, establecen el grupo de los graciosos; ellos representan a una clase social bien distinta de la de los personajes de la corte, aunque bajo la imaginativa pluma de Shakespeare compartirán algo más que un simple comportamiento motivado por las bajas pasiones. Pues también planean un tragicómico golpe de estado durante el curso de la trama, desde un tono mucho más próximo al grotesco y la bufonería, en el que todos los personajes son útiles para reflejar a otros distorsionadamente.

Algunos analíticos de la obra de Shakespeare han considerado el conflicto suscitado entre Próspero y Calibán como el auténtico choque de fuerzas que se presenta en la unidad dramática de *La Tempestad*. La adversidad en las relaciones de Próspero con los personajes de la corte guarda otra clase de oposición, pues estos últimos -como componente dramático- desconocen por entero la existencia y participación de la fuerza adversaria; sin embargo, esta invisible e inmensa energía actúa hacia los traidores guiada por la venganza. De modo que no solo los personajes, sino también el conflicto se dimensiona en este juego de laberintos y espejos³.

Calibán es esclavo de Próspero y es el único personaje de la obra cuya característica particular es ser mitad hombre y mitad engendro. Entre ambos personajes existe una historia de oposiciones donde los dos comparten responsabilidad: Calibán es el único habitante natural de la isla misteriosa; por lo tanto, cuenta con el derecho genuino sobre la posesión de la tierra, y esta condición lo distancia de todos los demás personajes, además de ubicarlo en un lugar diametralmente opuesto a la figura del mago, quien ha usurpado su condominio y lo ha tomado por esclavo como consecuencia del ultraje que Calibán intentó llevar a cabo contra la

inocente y virginal Miranda. Del reclamo de la tierra desposeída y del maltrato recibido por Próspero, que lo somete a mágicas torturas, el personaje encuentra motivos concretos para tomar represalias contra el mago.

Próspero y la magia

Cumpliendo con su rol de demiurgo, Próspero premedita el encuentro entre Calibán y los graciosos para demostrarle al monstruo el significado de la benevolencia que él había ofrecido y Calibán desestimado. Sin embargo, el carácter oscuro del engendro, embriagado por los efectos del alcohol, propone a Esteban ser su nuevo amo y lo persuade para que asesine al viejo sabio. El lenguaje que Próspero le ha enseñado a Calibán no solo le es útil para maldecir al maestro, la palabra también puede ser una arma letal.

Esteban, beodo y grotesco personaje, acepta y se fascina con la posibilidad de revertir su posición social; no le importa desconocer el poder al cual se enfrenta y asume con una falsa valentía el acto criminal. Pero Ariel es testigo de la confabulación y le revela a Próspero las intenciones de Calibán, de modo que el mago logra prevenir el crimen anticipando una trampa a los bufonescos usurpadores. En este sentido, es maravilloso cómo Shakespeare logra de un modo simple distraer la ambición desmedida de estos primitivos personajes, dejando al desnudo su cobardía y mediocridad: sólo basta revestir la cueva con ricos ropajes para que Trínculo y Esteban quieran apropiárselos y lucir como reyes, olvidando el objetivo primordial que sí podría convertirlos en señores de otra estirpe. La intencionalidad de gobernar una isla deshabitada no deja de ser irónica.

Sobre el final de la trama, el movimiento lento de cambios cuantitativos y acumulados sufre una rápida aceleración; en un salto repentino, alcanza un nuevo estado de transición y el desenlace se vincula íntimamente a la restauración de un orden que había sido quebrado por la injusticia del destierro. Hasta aquí, todas las acciones de Próspero habían apuntado hacia un objetivo de venganza que tuvo por víctima a cada uno de los traidores. Sin embargo, el personaje evoluciona positivamente, opta por conceder el perdón a sus enemigos a cambio de la restitución de su ducado y devolver entonces a Calibán la tierra que él mismo le había usurpado. Este desencadenamiento de hechos sucede cuando Próspero se siente conmovido ante la ternura que Ariel sentiría *“si humano corazón tuviese”*; por eso, se reconoce en la *iluminación del ángel* uno de los ítems esenciales en el tema de esta obra.

Próspero, como otros héroes del teatro shakespeariano, se erige en juez y busca restaurar el orden legítimo que se había perdido mediante un acto igualmente criminal, aunque finalmente contiene la venganza al priorizar su piedad humana.

Esta situación conduce a la abdicación de la magia: restituido el orden, Próspero abandona aquellos poderes mágicos que no podría ejercitar en la civilizada Milán, pues ellos solo fueron necesarios en una Isla misteriosa cuyos habitantes lejos están de ser hombres reales. En este caso, el poder mágico perdido redime el uso manipulador que Próspero le dio para enfrentarse a sus enemigos y, al mismo tiempo, le devuelve la dignidad de un hombre – sabio y anciano- a la que antes había renunciado por su inagotable sed de conocimiento: el hombre logra recuperar su propia magia⁴.

El proyecto: la reprogramación del espacio

El museo de Xul Solar, inaugurado el 13 de mayo de 1993, fue construido en el edificio al cual pertenecía la casa donde el pintor vivió la mayor parte de su vida. El programa de necesidades para su reciclaje estuvo a cargo del Arquitecto Pablo Beitía y Natalio Povarché, presidente de la Fundación Pan Club, depositaria de todo el legado filantrópico, obras y pertenencias del artista. Según el Arquitecto, la residencia debía transformarse en un espacio de encuentros culturales en el que primara la idea de “club”, pues este era uno de los objetivos más importantes que tenía Xul Solar sobre cómo debía modificarse su casa⁵.

El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica del artista. Condujo a una intervención profunda del espacio que incluyó la demolición de las plantas bajas, el cavado de un subsuelo y la restauración completa de la fachada sin el desplome del piso superior, donde antes estaba la casa y el estudio de Xul Solar, que permanece absolutamente intacto.

El museo se compone a partir de una compleja geometría de líneas puras en planos extendidos y bajo una constante monocromía que sirve de soporte a la explosión de color presente en la obra exhibida. La presencia incolora del hormigón despega y adopta formas poco convencionales que liberan la planta baja; la obra arquitectónica pareciera haberse concebido a través de la composición y la manipulación del espacio como vacío.

La idea de “club”, como lugar de encuentro para la cultura, se materializa en un espacio central concatenado con sectores menores en función de una unidad espacial singular y diversa. Estos espacios se articulan entre sí, siempre de una manera distinta, e invocan sorpresivamente a una multiplicidad de recorridos posibles.

El edificio remodelado presenta una gran densidad de contenidos y significados posibles de subjetivarse: entresijos que parecen suspendidos, grandes masas



Diseño para la tempestad, acto II, escena.

de hormigón que insólitamente flotan en el espacio, escaleras cortas que desembocan en superficies impensadas, balcones que se abren repentinamente a grandes espacios, ambientes casi oníricos que recrean muchos de los mundos de la obra de Xul Solar.

Escenografía y espacio no convencional

La configuración espacial determinada por varios niveles de piso y entresijos ofrecía desde el principio una situación óptima para representar el juego de espejos y reflejos que hace Shakespeare en *La Tempestad*. También, la distribución que trazó el proyecto escenográfico buscó representar esta circunstancia argumental a través de una disposición escénica fragmentada. La variedad de espacios que propicia tan mágica isla perdida resulta en escenarios contrapuestos, metafóricamente significativos, que se corresponden al mismo tiempo con el carácter de los personajes que los habitan.

Desde la escenografía, se mantuvieron las zonas simbólicamente contrastadas

en una posición opuesta, mientras que el espacio dominante -la cueva de Próspero- soporta el peso de un eje vertical, sobre el cual se alza el barco. También se enfrenta el área del lodazal haciéndolo lindar, con mayor y menor proximidad, con dos espacios diferentes que representan al bosque. Los ámbitos ubicados en el eje vertical también se oponen en situación y carácter: la obra comienza en lo alto del museo con el naufragio, que representa al caos, en oposición a la serenidad de la escena que sigue, inmediatamente abajo, en la cueva.

Metafóricamente desde el texto, la cueva sugiere el camino ascensional que puede abordar un hombre y refleja el recorrido que hace nuestro personaje protagonista a través de la trama. Representa el punto de acceso al centro de la montaña; por ende, es la base de un eje vertical que simboliza el contacto del hombre con lo trascendental.

Una cueva es un símbolo de carácter místico que no solo aparece en las visiones de Xul Solar, sino que lo podemos observar de hecho en todos sus cuadros, ya que se revela en su propia firma: una cruz en forma de “X” con un punto por debajo que podría simbolizar al hombre al pie de la montaña. Finalmente, observaremos en la firma que el punto de intersección de la “X” siempre se encuentra desplazado hacia abajo, con lo cual deducimos la relevancia que Xul otorga al plano trascendental comparado con la pequeñez del hombre representada sutilmente con un punto en la base y centro de la firma.

De la plástica al símbolo

Volviendo al espacio escénico, el proyecto adopta aquel sentido místico y ubica a la cueva allí donde mejor pueda expresarse como símbolo de la vía ascensional. Su textura y color -predominantemente azul- puede evocar pictóricamente un mar tempestuoso o un espacio cosmológico, astral. De esta manera, se acentúa intencionalmente la relación que guarda Próspero con este espacio que ha elegido como su hogar y refugio dentro de la isla incierta.

Enfrentado a la gruta, en el centro del espacio arquitectónico y escénico, ubicamos al espectador acomodándolo sobre una plataforma que concretamente representa a nuestra isla y, además, facilita la visión de cada una de las áreas escénicas.

La cueva del mago también se enfrenta diametralmente al espacio del lodazal: como señalamos anteriormente, Próspero y Calibán representan el verdadero choque de fuerzas que hace al conflicto de la obra. La oposición espacial y escénica que mantienen entre sí ambas situaciones se desprende de esta observación: la paleta de colores busca ser complementaria en este sentido y, también, puede relacionarse a la que utiliza Xul Solar en aquellos cuadros donde manifiesta su interés

por las culturas arcaicas. Ciertamente, los personajes que despliegan sus acciones en el lodazal, especialmente Calibán, se corresponden con lo arcaico en su estado más primitivo.

En cuanto al espacio escénico que corresponde al bosque de limoneros, es importante observar que resulta ser un ámbito irónicamente metafórico de la prisión invisible en la cual el mago mantiene bajo control a los traidores de esta historia, alejados de su morada y sometidos a sus escalofrantes designios, entre los cuales podemos citar el engaño de hacer creer al rey que su hijo está muerto.

Dentro de las coordenadas arquitectónicas que el museo nos presenta, y respecto de la fragmentación de las escenas, el bosque de limoneros se traduce en dos zonas diferentes de acuerdo con lo señalado en el texto: la idea es que los personajes vagan perdidos transitando en círculos. Por lo tanto, su ubicación espacial, en lugar de ser opuesta y enfrentada a la cueva, como sucede con el lodazal, tiende a rodearla lateralmente.

Según descubrimos en la secuencia escénica, la traición es una de las primeras acciones que aparece entre los personajes que habitan el bosque de limoneros. Sebastián y Antonio pergeñarán el asesinato del rey, que Gonzalo impide con el alerta de Ariel. Esta escena será la que ocurre más próxima al espectador; de hecho, están casi al mismo nivel, el límite virtual entre el área escénica y la del público es prácticamente inexistente. La lectura que esta situación intenta proponer es que la traición es producto de las bajas pasiones humanas y, en este sentido, buscamos involucrar estrechamente al espectador, tratando de que la ironía shakespeariana se vuelva casi intimidatoria.

En cuanto a la disposición del segundo lugar escénico para el bosque de limoneros, debemos poner relevancia en que el espacio arquitectónico del museo resulta mucho más propicio para lograr un artificio teatral difícil, como es la mágica desaparición del banquete con sus figuras caprichosas y Ariel en forma de Arpía. Lo cierto es que el primer bosque de limoneros resultaría un espacio demasiado reducido para permitir semejante despliegue.

La mística de Shakespeare significada por la estética de Xul Solar

Cuando investigamos la figura de Xul Solar, nos encontramos con observaciones que lo identifican recurrentemente con una personalidad inclasificable; incluso, se lo describe como un personaje excéntrico. Lo cierto es que su arte se alimentó de cuanto lo rodeaba y, más aun, se guió siempre por una sed incansable de conocimiento y búsqueda -estética y, a la vez, espiritual- que lo llevó a ensanchar las fronteras de su entorno: así reconocemos al artista en su auténtica vanguardia.

Y es que su singularidad como sujeto nace, justamente, en la voluntad fraternal entre los hombres; en la conexión espiritual de cada uno de ellos con lo trascendente y desde lo trascendente, la conexión que hace a la hermandad de todos los hombres. Xul Solar intentó desde de su plástica construir puentes entre los seres humanos; con ese objetivo fusionó lenguajes modelando el propio. El neocriollo fue una herramienta para incluir mensajes en los cuadros, pero idealmente apuntaba a facilitar la comunicación entre los hombres. La panlingua fue un proyecto de lenguaje universal.

La astrología, la magia y la alquimia son mundos que abrieron caminos a Xul para llevarlo a transitar por la poesía, el humor y la alegría de vivir. Aleister Crowley, con quien Solar se contactó en Londres y París, lo entrenó en la exploración de visiones interiores ofreciéndole la metodología necesaria para retenerlas y, así, luego, poder expresarlas plásticamente⁶. Alejandro Xul fue un aventurero espiritual: viajó por el mundo, y se cultivó en las religiones, el ocultismo, los lenguajes, la música, la invención y recreación de objetos.

A la obra de Xul Solar también le han adjudicado la pertenencia a muchas corrientes estéticas de las vanguardias: surrealismo, simbolismo, expresionismo, realismo mágico e inclusive dadaísmo. Sin embargo, el artista rechaza todo tipo de encasillamiento, su arte propone otra manera de acercarse al mundo experimentando sus propios métodos y un sinfín de innovaciones que, según él, contribuirían al verdadero desarrollo del espíritu humano. Borges recuerda que Xul no creía profundamente en el arte moderno, se consideraba a sí mismo un pintor realista porque, lejos de representar formas arbitrarias, pintaba las formas del bien y del mal, a las divinidades que rigen el mundo, tal como las había visto realmente en sus visiones⁷.

Más allá de las evidentes diferencias geográficas y temporales que distancian a los artistas, que este proyecto aborda en su relación, observamos que los críticos e investigadores les atribuyen el carácter de *ser atemporal*. Consecuentemente, se descubre la proximidad al arquetipo del genio renacentista que remite, principalmente, a la concepción espiritual que ambos cultivaron y manifestaron explícitamente a través de sus obras.

La *figura del genio renacentista*, que identifica -y es contemporánea- al dramaturgo inglés, representa una época en tensión, cuyo movimiento y transformación anuncia el contexto en que sus hombres intentaron conciliar violentas contradicciones. *La Tempestad* no escatima en rodeos para manifestarlas: Shakespeare confronta, sin alegorías, a la naturaleza con el orden social. El sentido de cada metáfora y de cada imagen simbólica adquiere doble significación; comprendemos su contracción dramática, según el principio de las analogías, que detenta en escena un juego de espejos cóncavos y convexos en reflejo de los grandes temas renacentistas⁸.

El tiempo contemporáneo de Xul Solar -al igual que el de Shakespeare- significó una época de intensos cambios; en este contexto, su pintura propone una manera propia de expresar y acercarse al mundo. Al observar la obra del pintor argentino, es posible contemplar que todo objeto tratado en su pintura, todo acontecimiento histórico, enciende imaginación poética y se transforma en hecho mítico.

Tanto en Shakespeare como en Xul Solar existe plena correspondencia a una misma intencionalidad; ambos recurren a la expresión de lo suprasensible para dar cuenta de la realidad del ser humano que describen desde su profundidad haciendo hincapié en su condición ambivalente. Así, nuestra búsqueda estética relacional adquiere un argumento favorable al cruce imaginario. *La Tempestad* resulta singularmente propicia para establecer un diálogo plástico -en su puesta escénica- porque ambas manifestaciones estéticas coinciden genuinamente en cuanto a la forma de reconocer al mundo, al hombre e, internamente, al arte.

Por ejemplo, a partir de la investigación, descubrimos en la música un campo inmenso de relaciones capaz de ser interpretado desde la lectura que los dos artistas nos ofrecen en sus obras. En lo que respecta a Xul Solar, podremos distinguir la importancia del elemento musical traducido, plásticamente, no solo en la expresión visual del ritmo, sino también en la representación de la danza y de instrumentos musicales. Asimismo, el uso de la línea y el color participa de las composiciones revelando un amplio dominio del arte musical⁹.

Por otra parte, *La Tempestad* es la obra que mayor número de canciones y momentos instrumentales representa en el teatro shakesperiano. El personaje de Ariel ocupó un lugar central en esta parte de la investigación, porque su carácter concentra las cualidades más elevadas en cuanto a la cuestión musical. La revelación de su poder, la potencialidad de sus capacidades son artilugios dramáticos e instrumentos al servicio de la trama, a través de los cuales podemos presuponer la concepción de lo musical que mantiene Shakespeare. Aquí, el elemento musical guarda un vínculo directo con la magia en escena. Se transforma en el vehículo de verosimilitud para las acciones fantásticas que, por lo tanto, son ajenas al mundo real, tal como lo conoce el espectador que asiste a la obra.

El carácter etéreo del canal musical y su condición formalmente abstracta, puestas en equivalencia con la singularidad del mágico genio, juegan un rol determinante en la resonancia de sus acciones. Como tal, la música ya no será tan solo un elemento más en la estructura dramática, sino una manera de construirla y singularizar su forma.

Esta situación de especial sensibilidad hacia el contenido expresivo de la música es viable relacionarla con la concepción de lo musical que aparece en la obra de Xul Solar. Debemos poner relevancia en que la voluntad de fusionar las artes no se

agota en la presencia del ritmo como expresión del movimiento, desafío al que, por otra parte, la representación bidimensional ha confrontado históricamente. A través de sus cuadros, Xul Solar logra transponer melodías, cuyos mensajes completa con la inclusión del propio lenguaje que, a su vez, está dotado de fundamental carácter melódico. En su obra, puede constatarse que también es capaz de concretar el camino inverso, lo cual subraya en su riqueza plástica el vínculo existente con la tradición hermética.

Por otro lado, las escenas fantásticas de *La Tempestad* también nos ofrecen un campo abierto a las relaciones. La obra conjuga recurrentemente ficción y realidad; de algún modo, las presenta como elementos unificados, en un sentido místico. El autor aproximó al máximo el mundo fantástico y el mundo tangible; y en este lugar, el único y repetitivo transcurso del tiempo es el que se comparte con el espectador. De alguna manera, sucede lo mismo con la idea que plantea Xul Solar al considerar que el artista debe ser un comunicador de la contrapartida trascendente. Pues él comprendió al arte como el espacio privilegiado de esa comunicación. La intención que persigue el artista -y traduce plásticamente a través de la expresión de sus visiones más íntimas- lo ubican en la situación de un profeta.

La representación de la isla como espacio utópico puede simbolizar el lugar donde las visiones de lo sobrenatural son posibles. Así, descubriremos en la *capacidad ficcional*, que caracteriza a Próspero y se demuestra en Xul Solar, un espacio de comunión en el que la plástica solariana puede representar fiel y significativamente a la figura shakespeariana. En el trabajo pictórico de Xul Solar, observamos que el artista juega construyendo mundos mentales e imaginarios; las escenas fantásticas que Próspero proyecta para los demás personajes pueden asociarse con la cualidad visionaria y el carácter de revelación que se adjudica a la obra de Xul Solar. La coincidencia comienza al comprender que tanto Xul como Próspero acceden a tales visiones a partir de su trabajo en el conocimiento adquirido.

Lo revelado como relación

Las personalidades de William Shakespeare y Xul Solar son capaces de dialogar en un lenguaje escénico original porque la obra de ambos artistas revela que el ideal de superación de las diferencias humanas y la asimilación de lo diverso no tiene que ver con la ponderación de un fruto particular de la razón; por el contrario, se inicia y concluye en una operación mística. En este sentido, hemos descubierto a lo largo de la investigación que abordar la historia y el eje de las claves estéticas del pintor es como una llave para comprender al más íntimo mundo de Próspero, que se muestra indudablemente más oscuro y hermético en un sentido místico.

Próspero recurrentemente refiere a su magia como un arte, y del mismo modo lo hace Xul Solar. Ambos la comprenden en su función asistencial y como manifestación de la conexión entre el hombre y Dios.

En *La Tempestad* llega al espectador un relato útil para demostrar que, más allá del interés que siempre tuvo el Duque de Milán por el conocimiento, solo cuando él entiende que la magia es la depositaria de todas las explicaciones se abre el juego y puede practicarla. Podemos corroborarlo en la narración que Próspero hace a Miranda, donde recuerda cómo la sonrisa de la niña fue el motivo de la lucha por la supervivencia cuando fueron arrojados al mar.

El amor de la divina providencia ilumina la comprensión y el aprendizaje que permite la práctica del poder mágico. A lo largo de la trama, desde la tormenta y el caos hasta el final de la obra, Próspero da muestras de su poder mágico, y su accionar despierta cierta distancia porque su camino tiene por objetivo la venganza. El mago detenta su poder, pero la función asistencial se ha vuelto negativa y el personaje resulta varias veces antipático; finalmente, es la iluminación del ángel la que lleva al hombre a la reflexión.

El abordaje de este proyecto nos ha conducido de un modo revelador a descubrir cómo la representación en un espacio no convencional implica en sí misma una búsqueda que puede resultar casi alquímica entre los elementos que se ponen en diálogo. También, es interesante suponer cómo la recepción del espectador podría prestarse a una nueva experiencia a partir del encuentro con un modo como el que propone este proyecto para la representación. En definitiva, el fenómeno escénico se concreta siempre ante la reacción del público.

La investigación minuciosa y necesaria frente el objetivo de representar un clásico en un espacio no convencional incluye siempre poner la mirada en un hecho singular, porque serán singulares las necesidades espaciales del texto en conjunción con la realidad del espacio como se nos presenta, con todo lo que él nos impone y con todo lo que él propone.

De alguna manera, el desafío de todo escenógrafo, ante cada representación en un espacio no convencional, comienza por establecer la mayor proximidad posible entre los diferentes espacios; la arquitectura, con su funcionalidad, y el escenográfico, con sus necesidades.

Hacer de un espacio arquitectónico –por ejemplo, un museo– un espacio para la representación teatral implica necesariamente convertirlo en el lugar de expresión del imaginario del director y la compañía que él encabeza. La arquitectura se inscribe en un contexto más amplio, dentro del sistema de producción, pues se convertirá en un elemento más dentro del sistema complejo de significantes que es el teatro mismo.

Solo desde esta interrelación entre lenguajes estéticos es que la representación

de un clásico puede volverse totalmente diferente de las representaciones de la misma obra que la precedieron. Quizás, este sea uno de los más fuertes atractivos que motivan el uso de un espacio no convencional para la representación. Y es que el resultado de esta nueva estructura escénica implica el advenimiento de nuevas ideas para la visualidad plástica y del movimiento. Finalmente, la convicción fusionista de Xul Solar nos invitó a recorrer el camino, pues él sostuvo que era más fácil aprender uniendo las artes que aislándolas: “en la unión radica la fraternidad”.¹⁰

Notas

- 1 BOURRIAUD, Nicolás. En *Post Producción*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2004. Pág. 91.
- 2 PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Santiago de Chile. Lom. 1998. Pág. 20.
- 3 KOTT, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral. Pág. 392.
- 4 KOTT, Jan *Op. cit.* Pág. 354.
- 5 ABÓS, Álvaro. *Xul Solar: El pintor del misterio*. Buenos Aires. Sudamericana.. 2004. Pág. 275.
- 6 ARTUNDO, Patricia. *Alejandro Xul Solar: Entrevistas, artículos y Textos inéditos*. Buenos Aires. Corregidor. 2005. Pág.35.
- 7 CASARETTO, Daniela. En <http://www.temakel.com/pintoruniversoxulsolar.htm> (17/09/2009).
- 8 KOTT, Jan. *Op. Cit.* Pág.387.
- 9 CRISTIÁ, Cintia. *Xul Solar; un músico visual*. Buenos Aires. El Gourmet Musical. 2007.Pág. 52.
- 10 CRISTIÁ, Cintia. *Op. Cit.* Pág. 116.

Bibliografía

(De: *Singularidad en la plástica escénica relacional*)

- SHAKESPEARE , William. *La Tempestad*. (Traducción: Guillermo Macpherson). Buenos Aires. Sopena Argentina. 1953.
- KETTLE, Arnold. *Shakespeare en un mundo cambiante*. (Traducción Floreal Mazía). Silaba,
- KOTT, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral. (IcPavis. Diccionario de teatro). Buenos Aires. Paidós. (Comunicación). 2007.

- PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Santiago de Chile. Lom. 1998.
- UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. (Traducción: Silvia Ramos). Madrid. A.D.E. 1997.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Bogotá. Labor. 1994.
- NAUGRETE, Catherine. *Estética del Teatro*. Buenos Aires. Artes del Sur. 2004.
- OLIVA, C.- TORRES MONREAL, F. *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid. Cátedra.. 2000.
- CASTAGNINO, Raúl. *Teoría del Teatro*. Buenos Aires. Plus Ultra. 1967.
- ARTUNDO, Patricia. *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y Textos inéditos*. Buenos Aires. Corregidor. 2005.
- ABÓS, Alvaro. *Xul Solar. El pintor del misterio*. Buenos Aires. Sudamericana. 2004.
- XUL SOLAR. *Visiones y Revelaciones*. Buenos Aires. Fundación Constantini, 2005.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondencia en las Artes*. México. Fondo de Cultura Económica. 2004.
- LAKOFF, G. - JOHNSON, M. *Metáforas en la vida cotidiana*. Madrid. Cátedra. (Colección Teorema). 1995.
- KANDINSKY, Vassili. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires. Paidós. 2003.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2006.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Post Producción*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2004.
- CRISTIÁ, Cintia. *Xul Solar, un músico visual*. Buenos Aires. El Gourmet musical. 2007.

Linkografía

(De: *Singularidad en la plástica escénica relacional*

- 14/12/2007) <http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespeare.htm>
- 15/11/2006) http://dokelibertario.blogspot.com/2005_08_01_dokelibertario_archive.html
- 15/12/2007) <http://www.temakel.com/pintoruniversoxulsolar.htm>
- 21/11/2007) <http://latempstad2005.blogspot.com/2005/08/magia-escena-y-autoridad-en-caldern-y.html>

- 30/11/2007) <http://shakespeare.mit.edu/>
- 22/12/2007) http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-2790127_ITM
- 05/02/08) http://www.elpais.com/articulo/cultura/Primer/Folio/Shakespeare/elpporcul/20060713elpepucul_3/Tres/
- 10/02/ 2008) Revista Espéculo N°26 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/caldshak.http>
- Alberto Luque 2000 .Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/shak_2.html



Práctica de Producción. (2009)

