

«Yo lo denominaría escena, la 'escena de lo subyectil', si no estuviera actuando ya una fuerza preparada para reducir los elementos escénicos: la visibilidad, el elemento de la representación, la presencia de un sujeto, incluso de un objeto».

Jacques Derrida, *To Unsense the Subjectile*, en Jacques Derrida y Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, Cambridge: The MIT Press, 1998.

Una forma de abordar la producción reciente de Leonor Serrano Rivas es entenderla como una suerte de deconstrucción de lo que constituiría un evento teatral. Fascinada por las teorías que exploran el drama griego clásico, pero aproximándose a ellas desde una perspectiva puramente intuitiva y no con la precisión académica de un erudito, Serrano Rivas llegó a *Comic Angels* (1993) de Oliver Taplin. En ella, el profesor y especialista en cultura clásica británico cuenta cómo, cuando estaba preparando su comedia *Las aves* (414 a. de C.), el dramaturgo griego Aristófanes no empezó la obra escribiendo el guion, como habría sido usual, sino diseñando el vestuario del coro, las aves del título.

Uno de los detonantes que inspiró la idea de la performance *An Ornamental Way of Moving*, representada por primera vez en 2016 en Chisenhale Dance, Londres y que articula los dos proyectos más recientes de Serrano Rivas: *Piezas de Adorno*, presentada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y *Patrones Recurrentes* en la sala de exposiciones Santa Inés de Sevilla. En estos, la artista representa tres elementos clave de una obra de teatro —el escenario, el vestuario y el telón de fondo— en dos lugares, unidos mediante una tres guiones. Pero ¿quién actúa en esta obra? Y, lo que es aún más importante, ¿quién escribió el guion?

EL DIRECTOR: [...] (*Dirigiéndose a los personajes en ese momento*) ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?

EL PADRE: (*Dando un paso adelante, seguido por los demás, hasta llegar a una de las escalerillas*) Hemos venido en busca de un autor.

EL DIRECTOR: (*Entre sorprendido e iracundo*) ¿De un autor? ¿Qué autor?

EL PADRE: Del que sea, señor.

EL DIRECTOR: Pero si aquí no hay ningún autor, porque no estamos ensayando ninguna comedia nueva.

LA HIJASTRA: (*Con una alegre vivacidad, subiendo rápidamente la escalerilla*) ¡Mucho

mejor, mucho mejor entonces, señor! Nosotros podríamos ser su nueva comedia.

Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* (1921).

En 1921, cuando Pirandello estrenó esta obra en el teatro Valle de Roma, algunos miembros del público, escandalizados, acogieron la representación entre gritos de «¡Manicomio! ¡Manicomio!».

Esta recepción recuerda en cierto modo al debut de *La consagración de la primavera*, el *ballet* con música de Ígor Stravinski coreografiado por Vaslav Nijinski e integrado en el repertorio de la famosa compañía Ballets Rusos de Sergéi Diághilev que, como es sabido, se estrenó en el Théâtre des Champs-Élysées de París en 1913 y provocó un tumultuoso revuelo.

Al igual que la obra meta-teatral existencial de Pirandello, *La consagración de la primavera* ocupa uno de los primeros puestos en la lista de los mayores logros de la era moderna: es imposible exagerar la influencia de estas dos obras en las artes y la cultura del siglo XX. Son creaciones tan rompedoras y polémicas, tan radicalmente nuevas, que cuando se presentaron por primera vez se enfrentaron al ridículo y al rechazo, las reacciones usuales en el público ante aquello que aún no comprende.

En el caso del *ballet*, el fuerte rechazo fue provocado por una combinación de elementos: la estridente composición musical en *staccato* y la brusca coreografía ejecutada, además, por un puñado de bailarines histriónicos vestidos como rusos paganos que contorsionaban sus rostros cubiertos por un extraño maquillaje. Algo, según parece, fácil de desestimar porque la experiencia no resultaba convencionalmente «agradable».

En el caso de Pirandello, el rechazo vino del hecho de que desafió las reglas básicas de un autor teatral, que debía presentar una obra con un hilo narrativo y un conjunto de personajes definidos. En su controvertida creación, varios personajes extraviados se abren paso a empujones en medio del ensayo de una obra de Pirandello titulada *El juego de los papeles* y exigen que se les permita unirse a los actores profesionales en el ensayo de la pieza.

Hay mil interpretaciones posibles: ¿somos nosotros los actores sin autor que van por la vida buscando un autor, un sentido, un dios, un propósito? ¿Afirma Pirandello, por el contrario, que la realidad y la ficción son intercambiables? ¿Que vivimos interpretando la mayoría de nuestros actos cotidianos, con el mundo como el mayor de los escenarios posibles?

En las dos exposiciones simultáneas de Serrano Rivas en Sevilla, es usted, el espectador, quien se abre paso en el espacio, de un modo muy similar a los personajes perdidos de Pirandello al entrar en *escena*. Estas formas de hacer que ya se exploraron en *An Ornamental Way of Moving*, una performance duracional donde los cuerpos de los bailarines se fusionan con construcciones de naturaleza muerta. En las tres piezas, el espectador entra en un espacio parpadeante entre bambalinas, que se reconfigura siguiendo una lógica interna, a la vez que responde a los movimientos de otros cuerpos en el espacio.

Las piezas de Leonor Serrano Rivas toman dos componentes del teatro clásico: el coro y la escenografía. Para ella, la escenografía es entendida como ornamento dentro del escenario, con la función de establecer el ánimo o atmósfera de la escena. Por otro lado, el coro funciona como una acumulación de individuos organizados para ser interdependientes los unos de los otros, actuando como un único organismo cuya función es respaldar al protagonista, ampliando su discurso.

En *Piezas de Adorno*, la artista toma la arquitectura de la sede del CAAC para disponer un decorado que encierra a un coro teatral imaginario. Las imponentes chimeneas del pasillo de la crujía sur enmarcan la escena. Los espectadores atraviesan una sucesión de "telones" dispuestos en el espacio, haciéndonos así cómplices de una trama preestablecida. Del mismo modo que en los orígenes del teatro se pensaba que la identidad de los personajes estaba contenida en los ropajes que los representaban, las formas de estos elementos escenifican, a los miembros de un coro.

El segundo acto de este particular teatro aparece en *Patrones Recurrentes*, donde telón y coro se unen de nuevo presentando un video que se proyecta sobre una gran tramoya suspendida en el centro de la sala.

En *Piezas de Adorno* y *Patrones Recurrentes* los cuerpos cobran vida mediante guiones, una serie de descripciones elaboradas por agentes externos elegidos por Serrano Rivas. Estos tres proyectos utilizan el espacio como escenario donde la obra se escenifica y reconfigura de forma constante para introducirnos en una trama teatral que se dilata en el tiempo. Serrano Rivas quiere que sus trabajos sean percibidos mediante la integración de los ritmos de cada performer dentro de la escena.

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que necesita para realizar un acto teatral.*

[...]

*Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos.*

[...]

*El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno. [...] Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos —o no necesitamos— ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas*

Peter Brook, *El espacio vacío* (1972).

En 1972, el director Peter Brook publicó *El espacio vacío*, una recopilación de conferencias que recogían sus reflexiones sobre esta forma artística milenaria, fruto de décadas trabajando en el teatro y analizando los problemas a los que la disciplina se enfrentaba en aquella época.

De las cuatro conferencias reunidas en el libro, la titulada *El teatro inmediato* es probablemente la que más me recuerda al trabajo de Serrano Rivas. En ella, Brooks responde a la pregunta de la importancia del teatro en los tiempos modernos. En un mundo globalizado, señala, la comunidad formada por una obra sigue teniendo el mismo tamaño. Y lo más importante es que en esa comunidad, pese a estar bastante alejada de la vida real, podemos ver en funcionamiento los mismos patrones sociales que rigen nuestras vidas: los objetivos comunes, los deseos individuales. Eso y el hecho de que siempre se afirma en el presente, sostiene Brooks, es quizás lo que convierte al teatro en una herramienta tan eficaz y en un blanco tan frecuente de la censura de los gobiernos.

Brooks menciona también la relación primordial en el proceso del teatro, la que se establece entre director, tema y diseñador. No olvidemos que Serrano Rivas, antes de embarcarse en su carrera artística, estudió arquitectura y trabajó como arquitecta. La cuestión de la espacialidad sigue siendo un aspecto fundamental para ella —como lo es para los dramaturgos y los directores teatrales— y está presente en toda su producción artística.

El escenario es un espacio en el que diversos elementos —actores, vestuario, atrezzo— se colocan o se coreografían con esmero. La performance —la forma más teatral de las artes plásticas— ha ido ganando cada vez más visibilidad en la obra de Serrano Rivas. Por medio de la performance puede combinar la escultura, el sonido, la instalación y el vídeo, todo ello activado por intérpretes en directo.

La performance, en el mundo de Serrano Rivas, se convierte en una *gesamtkunstwerk* (u obra de arte total) que ella conceptualiza, diseña y ejecuta como un director teatral, dejando que actores profesionales o personajes desprevenidos la interpreten. ¿Cuál de ellos es usted?