

INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA DEL CÓMIC EN *LA CELESTINA* DE ROBERT LEPAGE: NARRATIVA INTERTRANSMEDIAL EN LA PLÁSTICA ESCÉNICA

JOSÉ MANUEL TEIRA ALCARAZ

Universidad Complutense de Madrid / Universidad Internacional de La Rioja
jteira@ucm.es

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

Si un texto puede rivalizar con el *Quijote* como enseña de la literatura española del Siglo de Oro es *La Celestina*, apodado así por su protagonista, como la obra de Cervantes. Ambos títulos son emblemáticos hasta el punto de haberse incorporado al diccionario de la Real Academia Española. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502), Fernando de Rojas reelaboró la *Comedia de Calisto y Melibea* escrita a su vez a partir de un primer texto previo de 1499 (Rodríguez, 1996: 5). Sus ediciones se multiplicaron pronto dentro y fuera de España, traducándose primero al italiano (1506) y después al alemán (1520), al francés (1527), al holandés (1550) y al inglés (1631) (Rodríguez, 1996: 91; Fernández: 2005: 36; Ardila, 1998: 36). Por esto fue el texto literario más extendido en Europa a lo largo del siglo XVI (Küpper, 2018: 94), convertido en *best-seller* antes que el mencionado *Quijote*.

Todo ello aun no siendo considerado un texto teatral, en el sentido pleno del término, por autores que, a causa de su inusual estructura, proponen su catalogación *sui generis* como «poema dramático» (Menéndez Pelayo, 2014: 490) o «novela dialógica» (Šabec, 2008: 205). María Rosa Lida de Malkiel, por su parte, la caracteriza como «comedia humanística»:

Y, en efecto, *La Celestina* comparte con la mayoría de las comedias humanísticas la forma en prosa, la división clásica superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la

vez que los agregados a esta: acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo, que con razón ha desconcertado a cuantos abordaron *La Celestina* partiendo del teatro de la Antigüedad o de la Edad Moderna, y no del medieval (2001: 162).

Estas características reflejan los mecanismos dramáticos presentes en la obra, cuya teatralidad¹ se ha puesto de manifiesto a lo largo de la historia, como definen De Miguel (1996) y Bastianes (2016), por ser uno de los clásicos áureos más representados y con mayor éxito. Reafirmar esto desde la contemporaneidad es el primer objetivo del análisis de una de sus puestas en escena: la estrenada por el director canadiense Robert Lepage en Barcelona en 2004 bajo el título *La Celestina, más allá de las tenerías, a la orilla del río*. En particular, se busca evidenciar los puentes tendidos a un texto con más de quinientos años desde la dramaturgia de influencia posdramática y sustentada en la tecnología escénica, características de la obra de Lepage.

1.2. METODOLOGÍA

Este análisis estudia la dramaturgia de los grupos signícos visuales de la escenificación. Siguiendo a Ubersfeld (2002: 41-42), con dramaturgia me refiero a los procesos de significación de los elementos escénicos que entablan comunicación con el espectador. Al fin y al cabo, el público percibe el texto espectacular imbricado en el conjunto de la puesta en escena, por más que este se cimente sobre el texto fuente.

Todo aspecto estético se asume sostenido en un planteamiento dramático que deriva de la propuesta de sentido para la escenificación. A partir de este presupuesto diseñó Martínez Valderas (2017: 112-113) su sistema de análisis de espacio escénico, que amplió siguiendo un esquema similar al planteado por Palacio (2017: 33-77) aunque centrado en los elementos de la «plástica escénica», es decir, todos los aspectos de la dramaturgia visual del espectáculo: escenografía y composición, iluminación, vestuario y caracterización e incluso diseño gráfico (Teira, 2020). Estos sistemas se basan en el concepto de estrategia estético-estilística como formalización escénica de la dramaturgia espectacular a partir de los siguientes presupuestos. El «núcleo de convicción dramática» vertebró el sentido de la escenificación (Hormigón, 2002: 156-158) al sintetizar la idea fun-

¹ Entendiendo por tal, en los términos que expone Patrice Pavis, no solo «que se presta bien a la trasposición escénica» sino su facultad de «utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden a bastarse a sí mismas» (1998: 435).

damental que se quiere transmitir con ella y materializa su objetivo. El «objetivo de la escenificación» o «estética» es la pulsión fundamental que quiere transmitir el creador al espectador (Martínez Valderas, 2017: 58) y que formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto y del escenario (Pavis, 1998: 184). Así, «el director de escena traza las líneas maestras de su planteamiento escénico en cuanto a la estética escogida y la estilística más adecuada para construir la trama escénica significativa que materializará en el espectáculo» (Hormigón, 2002: 166). De ahí la «estrategia estético-estilística» como «intenciones comunicativas de los artistas [...] con respecto al público potencial que genera la forma escénica» (Martínez Valderas, 2017: 59).

| | SIMPLIFICADA | POÉTICA | ESTETICISTA | SIMBÓLICA | EXPRESIONISTA | |
|----------------------|-----------------------------------|------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|---------------|
| REALISTA | Realista-Simplificada | Realista-Poética | Realista-Esteticista | Realista-Simbólica | Realista-Simbólica | Hiperrealista |
| NARRATIVA | Narrativa-Simplificada | Narrativa-Poética | Narrativa-Esteticista | Narrativa-Simbólica | Narrativa-Expresionista | |
| TEATRAL | Teatral-Simplificada | Teatral-Poética | Teatral-Esteticista | Teatral-Simbólica | Teatral-Expresionista | Fantástica |
| ABSTRACTA | Abstracta-Simplificada | Abstracta-Poética | Abstracta-Esteticista | Abstracta-Simbólica | Abstracta-Expresionista | |
| REALIZACIÓN ESCÉNICA | Realización Escénica-Simplificada | Realización Escénica-Poética | Realización Escénica-Esteticista | Realización Escénica-Simbólica | Realización Escénica-Expresiva | |

[IMAGEN 1]. Categorías de las estrategias estético-estilísticas. Fuente: Martínez Valderas (2017: 70).

Si en el proceso creativo de la puesta en escena se decidirían el núcleo de convicción dramática, el objetivo de la escenificación y la estrategia estético-estilística, en su análisis dramaturgico se propone el proceso inverso. Para ello se parte de la descripción de la estético-estilística empleada en cada elemento, y para el espectáculo en su conjunto. Esto permitirá deducir el posible núcleo de convicción dramática y el objetivo de la escenificación a través del estudio de la plástica escénica. Como personaje protagonista se pone especial atención en *Celestina*.

2. ANÁLISIS DE *LA CELESTINA, ALLÁ CERCA DE LAS TENERÍAS, A LA ORILLA DEL RÍO*

2.1. DOCUMENTACIÓN

2.1.1. Robert Lepage

Robert Lepage (Québec, Canadá, 1957) considera su familia una metáfora de la multiculturalidad canadiense, pues fue el tercero de cuatro hermanos de los cuales los dos primeros, adoptados, crecieron en inglés y los dos biológicos en francés (Dundjerović, 2007: 5). Este hecho ha influenciado su interés en cuestiones cul-

turales, étnicas y sociales en espectáculos como *Trilogie des Dragons* (1985), *Les Plaques tectoniques* (1988), *Les Aiguilles et l'opium* (1991), *Les Sept Branches de la rivière Ota* (1994), *Zulu Time* (1999) o *Le Dragon bleu* (2008). Su concepción ritual del teatro favorece a estos temas, lo que también sucede en su *Celestina*.

Atraído inicialmente por la geografía (Ex Machina, 2015), las creaciones de Lepage parten de un mapa dibujado por toda la compañía, ya que para él «dibujar y usar imágenes es una buena forma de conocer las visiones interiores que tiene la gente» y «al final los dibujos revelan algo sobre el espectáculo» (Irvin, 2003: 62). Esta participación colectiva redundaba en un gran sentido del juego escénico que inspira su estilo de dirección de actores, influido por Lecoq a través de sus profesores en el Conservatorio de Arte Dramático de Québec (Iglesias, 2014: 214).

Es característica de los espectáculos de Lepage la integración de tecnologías, sobre todo el vídeo, presente en casi todos ellos y siempre con un sentido dramático; pero también enormes escenografías móviles, con las que construye universos que causen un gran impacto al espectador, algo evidente en *La Celestina*. La experiencia estética es generada desde el juego actoral en consistencia con la imponente plástica. Para lograrla, Lepage concibe talleres colaborativos en los que explorar: «Tienes que situarte en un entorno donde puedas tirar cosas, crear caos si quieres que acabe saliendo algún tipo de orden» (Irvin, 2003: 62-63). Esta afirmación anticipa el carácter habitualmente experimental de sus propuestas, las cuales suelen distribuir el tiempo de ensayos en cuatro periodos separados durante meses, en lugar de un periodo continuo (Banff, 2015). Es más, nunca da sus espectáculos por cerrados, sino que se encuentran en permanente evolución mientras se están representando, con lo que el texto solo queda escrito en la última representación (López Antuñano, 2016: 292-293).



[IMAGEN 2]. Escenografía móvil y proyección videoescénica en *El oro del rin* dirigida en 2010 por Lepage en la Metropolitan Opera. La maquinaria escenográfica tiene un claro antecedente en su *Celestina* española. Fuente: Ken Howard/Metropolitan Opera.

Lepage no concibe la tecnología escenotécnica como una mera herramienta o un añadido, al contrario; para él es innata al teatro, cuya supervivencia depende de «reinventarse, integrando nuevas herramientas y lenguas», para que «sea testigo de lo que sucede en su tiempo» (Lepage, 2008). Su empleo de la tecnología está, pues, ligado a la dramaturgia. Afirma que «todas las soluciones dramáticas están siempre íntimamente conectadas a las soluciones técnicas», considerando que «todo buen teatro tiene su contenido y su forma funcionando juntos» (Banff, 2015). Para Lepage, como para otros creadores de su generación, la forma es indisoluble del contenido.

2.1.2. La versión

Lepage había escenificado *La Celestina* en 1998 en el Dramaten sueco, sin quedar satisfecho (Bastianes, 2017: 171). El interés de la actriz Núria Espert motivó su reunión en Canarias con el director, donde convinieron una *Celestina* con su protagonismo. Coproducida entre Ex Machina y la española Ysarca, se estrenó en el Teatre Lliure de Barcelona, tras lo que siguió una gira nacional.

Desconocedor del castellano, Lepage encargó una versión en francés a Michel Garneau, retraducida después por Álvaro García Meseguer. Su lenguaje es más directo y contemporáneo que el original, suponiendo una «buena versión dramática» para algunos (Gil, 2005) y la «peor de las soluciones» para otros (De Miguel, 2004: 145). De esta doble traducción se infiere que el foco de Lepage fue la potencialidad escénica de la obra más que sus palabras. Además, el buen conocimiento de García Meseguer del idioma y del original completa un viaje de ida y vuelta en el que la dramaturgia se empapa de frescura y visión externa de un norteamericano, sin intervenir en profundidad la trama original.

Espert y Lepage querían mostrar el bagaje emocional de *Celestina* (Antón, 2004), lo que encuentra su cumbre cuando la alcahueta algo bebida rememora historias en un emotivo monólogo tras el que se deshace en sollozos. El monólogo de Calisto a caballo ejemplifica una transformación de escenas dirigida a exaltar lo pasional y lo sensual. También se acentúa el carácter trágico al convertir el final del texto, el funeral de Melibea, en el inicio de su espectáculo a modo de prolepsis (o, a la inversa, toda la obra desde entonces en una gran analepsis), recurso popularizado en el cine por clásicos como *Citizen Kane* (Orson Wells, 1941) o *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

Bajo el título *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*, frase que se dice en el texto, Lepage buscaba distanciarse del texto fuente para dotarlo de vitalidad (Tosat, 2004: 6; Bastianes, 2017: 170). Parece con esta descripción aludir al origen humilde y a la marginación del personaje, cuestiones que se entrelazan con la fragilidad encubierta de *Celestina*.

2.2. ANÁLISIS DE LA PLÁSTICA ESCÉNICA

En la composición escénica de *La Celestina* de Lepage impera la bidimensionalidad, lo que afecta a la narrativa y, por extensión, a su recepción. Es causada en gran medida por una escenografía que limita, por un lado, los desplazamientos del elenco al dejarles escaso espacio de juego y, por otro, el tempo de la obra, al requerir de largas transiciones de cambio. Encuentro en ello la influencia de una estética concreta trasladada a la dramaturgia de los elementos significantes del espectáculo: la estética del cómic. Su característica esencial es la narración por medio de sucesivas viñetas que encuadran la acción, cuyos antecedentes, según Maza (2014: 12), pasan del arte rupestre a través de Egipto y Roma a la iconografía medieval europea, como los sucesos bíblicos en los vitrales de las iglesias. Esta composición da lugar a un relato secuenciado en el cual el tipo de plano es sustancial en la narración (Ortega, 2010: 4) —como sucede en el cine—, así como su iluminación. Ambos aspectos dotan de dramatismo a la acción y proponen una ilusión de dinamismo que es completada por el lector (Cantero, 2001: 170).

A partir de Cantero (2001) y Ortega (2014), se pueden listar varias características del cómic, las cuales se descubrirán en los distintos elementos plásticos de la escenificación de *La Celestina* de Robert Lepage:

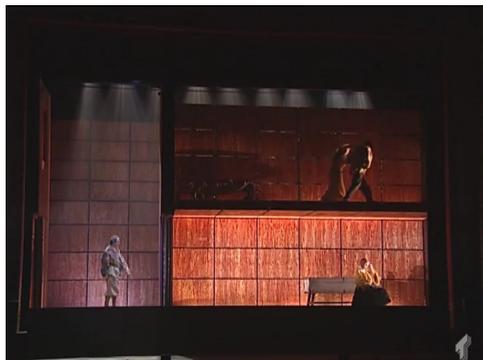
- Encuadre en viñetas que delimitan la acción al plano deseado por el creador.
- Avance de la narrativa a través de las sucesivas viñetas, cuyo mensaje visual se desprende de su interdependencia.
- Como en la pintura, composición contrapesada de «masas» y espacios libres.
- Bidimensionalidad sorteada mediante la perspectiva y la altura.
- Influencia de planos cinematográficos en la composición de ángulo y encuadre.
- Posibilidad de componer una página completa donde todas las viñetas se apoyan entre sí.
- Contemporaneidad, expresividad y accesibilidad.
- Uso del claroscuro, sobre todo en los elaborados con tinta (la mayoría) y especialmente en aquellos sin colorear.
- Búsqueda del dramatismo en la composición de imágenes.

2.2.1. Escenografía

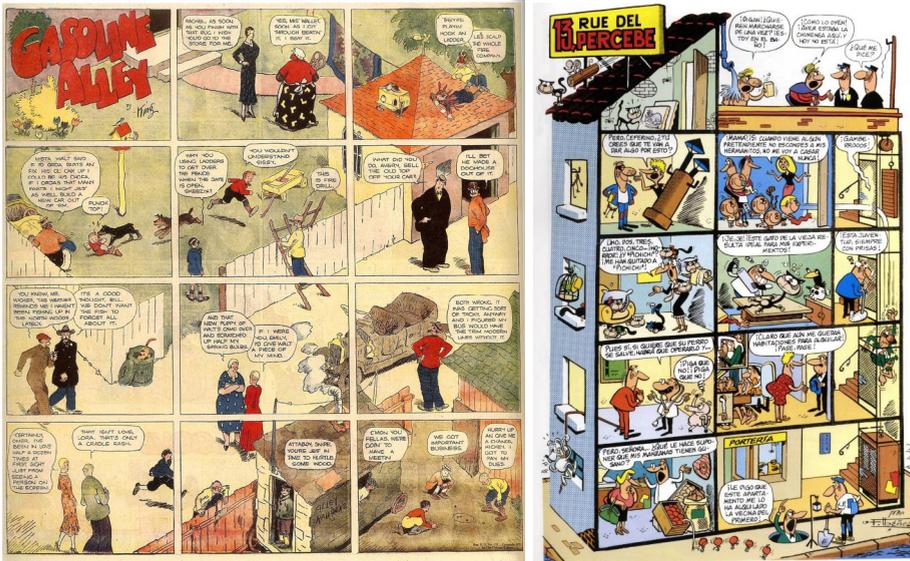
En este espectáculo, al igual que en otros posteriores del director como *El anillo del nibelungo* (2010), la escenografía es un único volumen complejo y variable que evoluciona como un personaje más, que podríamos llamar «maquinaria escenográfica». Se convierte, por tanto, en el elemento más impactante de la plástica escénica, buscando la espectacularidad propia de Lepage: una enorme pared con

72 paneles de madera móviles que se superponen y despliegan para configurar los diferentes espacios de acción. Estos son los del texto, en su mayoría de índole doméstico, con un permanente encuadre de imágenes en «habitaciones-viñeta» que produce el progreso de la trama con la transición a la siguiente habitación. Su diseño le da a la escenografía un carácter de «semifija» según la clasificación de Martínez Valderas (2017: 51), es decir, cuenta con elementos que permanecen y otros que entran y salen de escena.

En cuanto al lugar de la acción, según el esquema de la misma autora, incluye espacios tanto «consecutivos» en el tiempo como «simultáneos», esto es, unos donde la acción sucede a continuación de la acción sucedida en otro lugar, y otros diferentes que acogen acciones a la vez. Ambas temporalidades son propias del cómic, donde la ilusión de consecutividad se obtiene al pasar de una viñeta a otra, igual que el cambio de espacio en esta *Celestina* sucede cuando los personajes acceden físicamente a otro diferente —que en ocasiones es formado incluso al mismo tiempo—. En el cómic también se puede presentar simultaneidad de escenas por medio de las composiciones de «página completa» (Peñalba, 2014: 706), algo que la escenografía favorece cuando encontramos personajes accionando a la vez en diferentes «habitaciones-viñeta». Este planteamiento de múltiples espacios parece haber sido pensado por el primer autor en base a las «mansiones» medievales (Bernaldo de Quirós, 2009: 99), como se denominaba a los tablados que convivían en un mismo espacio escénico mostrando lugares distintos simultáneamente (Oliva y Torres, 1990: 92). Más allá de que esto favorezca la adopción de una pauta compositiva, puede observarse cómo el simbolismo medieval de las mansiones, cuyo espacio quedaba definido por aquello que lo ocupaba, encuentra un paralelismo en la dramaturgia posmoderna de Lepage, que evita la caracterización del espacio mediante elementos escenográficos excesivos para hacerla recaer en la acción escénica de quienes lo habitan.



[IMAGEN 3]. Habitaciones-viñeta funcionando como espacios simultáneos.
Fuente: teatroteca.teatro.es.



[IMAGEN 4]. Composiciones de cómic en página completa con acción simultánea: a la izquierda *Gasoline Alley* de Frank King (24 de mayo de 1931); y, a la derecha, *13 Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez (6 de marzo de 1961).

Por otro lado, el enorme fondo escenográfico tiene como contrapartida la limitación radical de profundidad de la escena, relegando la actuación de los actores a la cuasi bidimensionalidad, elemento también, por necesidad, característico del cómic. Esto busca ser compensado de dos maneras: dotando de altura a la escena con escaleras, elementos colgados y primeros pisos, y planteando imágenes de gran plasticidad como el funeral de Melibea, la iglesia con el gran Cristo presidiéndola o el sueño de Calisto. Al estilo de Robert Wilson —influencia reconocida por Lepage en lo visual (Iglesias Simón, 2005: 74)—, el director «pinta» masas en la escena para componer imágenes que, de congelarse en el tiempo, gozan del equilibrio, la belleza y la significación propias de las artes plásticas. Estos espacios, además, potencian el juego escénico entre los personajes: cuando interactúan a distintas alturas, trabajan en escenas separadas espacialmente o se desplazan al tiempo que la escenografía cambia.



[IMAGEN 5]. Sueño de Calisto con Melibea planteado en un plano contrapicado.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

La textura visual natural de la madera de los paneles tiene un llamativo color rojizo que tiñe toda la escena. Podría ser o imitar la jatoba o la caoba, esta segunda mencionada en el texto refiriéndose al color del pelo de Melibea como símbolo de la pasión por ella despertada en Calisto. Por tanto, la escenografía transmite a la vez dureza y calidez, características que podrían asociarse a la propia Celestina: dureza por su experiencia y calidez en sus momentos de reflexión. El omnipresente color rojizo parece relacionado con el carácter de sensualidad que Lepage busca darle a su puesta en escena.

Varias son, pues, las características del cómic presentes en la escenografía: la bidimensionalidad alternada con imágenes de gran perspectiva, la coexistencia temporal de espacios, el avance de la narrativa con el paso a otra viñeta, las composiciones de «página completa» y el continuo guiado del itinerario de atención por los personajes en un espacio mayoritariamente vacío.

La estético-estilística que sigue la escenografía no es única. Tiene carácter «narrativo» en su simplificación de la realidad dejando algunos elementos locativos sin buscar la mimesis de un lugar reconocible. En los cambios de escena que muestran los engranajes de la escenotecnia en movimiento se distancia hacia lo «teatral», puesto que «se busca evidenciar la ficcionalidad, [...], despertar la consciencia de estar asistiendo a una representación de teatro» (Martínez Valderas, 2017: 79). El carácter que sí manifiesta a lo largo del espectáculo es el de esteticista, pues «intensifica colores, modifica texturas, reestructura proporciones

y elimina lo cotidiano para hacer grandioso el modelo» (Martínez Valderas, 2017: 73). Así, la escenografía tiene una estética-estilística «narrativa esteticista» combinada con «teatral esteticista».

2.2.1. Iluminación

Para potenciar o aliviar el impacto causado por una escenografía tan vasta, la iluminación busca dar vida a la escena. Combina algunos momentos expresivos con otros de gran cotidianeidad tendentes a lo realista, al disponer luces cuya fuente no es visible y emulando en posición, dirección e intensidad a fuentes de luz de la realidad aludida, como la ventana abierta en el cuarto de Calisto.



[IMAGEN 6]. Iluminación dibujando un haz de luz solar en el exterior entrando por la ventana.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

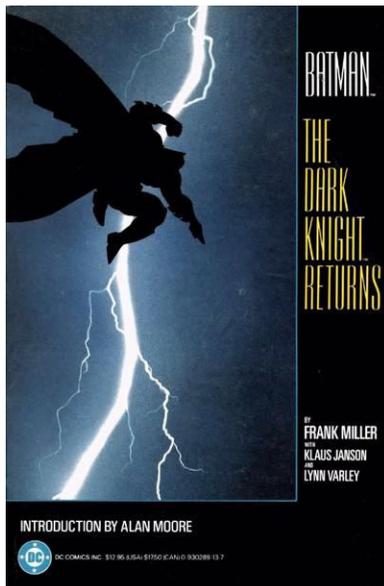
Las propiedades de la luz más alteradas son su intensidad, color y distribución. La intensidad depende del momento del día evocado; mientras que el color en general tiende a un blanco anaranjado natural y, en determinados casos, colores más expresivos como naranjas o rojos. La distribución de la luz en las «habitaciones-viñeta» subraya su delimitación, lo que acentúa el efecto de marco a la vez que potencia el color madera rojizo de la escenografía. Del mismo modo, también resalta el vestuario, con tonos cálidos cercanos a los de la madera.

Un recurso lumínico recurrente es dejar los espacios a oscuras o alguno de los personajes levemente iluminado, resaltando las siluetas de los personajes en ne-

gro sobre el fondo escenográfico mediante la luz de contra. Esta es una estrategia habitual en el cómic para evocar lo misterioso, lo siniestro o lo peligroso.



[IMAGEN 7]. Funeral de Melíbea, donde solo vemos con claridad su cadáver y a su padre, quedando las siluetas de las plañideras (arriba) y Sempronio y Elicia teniendo sexo mientras en la habitación inferior conjura Celestina (abajo). Fuente: teatroteca.teatro.es.



[IMAGEN 8]. Portada de *Batman: The Dark Knight Returns* de Alan Moore. Fuente: luckytargetcomics.com.

La generación de atmósferas, a lo cual la iluminación es el elemento plástico que más contribuye (Mier, 2013: 18), es una función dramática presente a través de los momentos en que busca generar efusividad, onirismo, intimidad, solemnidad e inquietud, en línea con la acción dramática.

En conclusión, tendríamos iluminación «narrativa» cuando se evidencian referentes locativos, o «abstracta», cuando se pierde cualquier mimesis realista en favor de la expresividad. También existe, como en la escenografía, una clara voluntad «esteticista» en potenciar la belleza de las imágenes. Por tanto, la iluminación sigue una estética «narrativa esteticista» que transita a otra «abstracta esteticista» en los cambios de escenografía y momentos más dramáticos.

2.2.2. Vestuario

El vestuario es el elemento que más contribuye a situar la época, cercano a los referentes culturales del Renacimiento, pero no buscando su reproducción. Los tonos más presentes son cálidos, junto con detalles en verde o ámbar, excepción hecha de las calzas azules de Calisto y el vestido blanco de Melibea. El vestuario asocia personajes entre criados, por un lado, y prostitutas, por otro, a su vez vinculadas a Celestina. Ella es quien cuenta con la indumentaria más elaborada, con una camisa ocre raída, una falda oscura, una larga capa gris y un zurrón para sus pócimas y remedios. La capa le otorga estatus, mientras que el zurrón refleja su condición de conjuradora. Otro accesorio distintivo es el gorro de color rojo. Puede aludir al impulso a la pasión de los protagonistas y, con ella, la trama de la obra, pero también a quien oculta algo o se protege de algo. Como el protagonista de los cómics o novelas gráficas, el vestuario de Celestina está más desarrollado que los del resto de personajes, destacándola entre ellos.



[IMAGEN 9]. Celestina hablando con Sempronio donde se observa el vestuario de ambos.
Fuente: teatroteca.teatro.es.

En suma, los detalles y, sobre todo, los toques de color embellecen un vestuario sencillo que evoca una época histórica. Por esto, la estética-estilística para el vestuario es la «narrativa esteticista».

2.2.3. Caracterización

El maquillaje de los personajes estiliza las características de cada grupo: da más claridad a los enamorados, ensucia a los criados y maquilla excesivamente a las prostitutas. De nuevo, y esta vez de forma destacable, la excepción es la propia Celestina, quien lleva un maquillaje grotesco. Con una base blanca, sus ojos se oscurecen, tiene las mejillas encarnadas y los labios quedan alargados hacia abajo hasta el cuello. Esto puede recordar a referentes como el bufón y el muñeco.



[IMAGEN 10]. Fotografía de Celestina, donde se puede observar su caracterización y vestuario.
Fuente: Eva Ripoll.

La conexión con el bufón es consistente con Celestina: la alcahueta critica la sociedad con grosería y sarcasmo. En cuanto al muñeco, bien podría tratarse de quien actúa llevado por la inevitable fuerza del destino. La combinación da una Celestina con varias capas de significación en su caracterización, como en su vestuario.



[IMAGEN 11]. Celestina (arriba izquierda) junto con algunos de los referentes visuales a los que parece evocar: el traje de muñeco Jigsaw de Saw (arriba a la derecha), el Cuervo del cómic de mismo título (abajo a la izquierda) y un bufón (abajo a la derecha). Fuente: *El País*, película *SAW* (2004) con dirección de James Wan, cómic *El Cuervo* de James O' Barr (1989) y redbastard.com.

Por lo tanto, se tiene una caracterización estético-estilística «narrativa esteticista» para el cuadro de personajes, y es llamativa la estético-estilística «teatral expresionista» para Celestina, puesto que, por un lado, se evidencia lo ficcional y, por otro, se busca la máxima expresión de su resultante sentimental o sensorial.

2.2.4. Diseño gráfico

Como escribe Ruesga (2011: 88), el diseño gráfico merece ser considerado parte de la plástica, por ser el primer elemento que de ella percibe el espectador —y,

añado, el potencial espectador e incluso el programador—, por tanto, requiere de un sentido dramático consistente con el resto del espectáculo. Hasta hace no mucho, el cine e incluso la música han ido por delante del teatro a este respecto, aunque en la actualidad es raro ver un espectáculo que no tenga asociada una gran cantidad de elementos gráficos que le preceden y le perviven: el cartel, el programa de mano, el dossier, la página web y las páginas en redes sociales.

Resulta llamativo el encargo del cartel y el programa de mano por el Teatro Español al estudio Tosat, no por el lugar de estreno o su productora, lo que puede estar motivado porque a comienzos de este siglo no se le diera un especial peso a un diseño gráfico consistente con el resto de la plástica teatral tanto como hoy. Por tanto, si bien analizaré el trabajo de Tosat para esta puesta en escena, no ha de perderse de vista que no se trata de un encargo imbricado con la producción original y su creador, sino con un cariz promocional para un espacio concreto.



[IMAGEN 12]. Portada del programa diseñado para la representación en el Teatro Español.
Fuente: www.estudiograficotosat.es.

El cartel adelanta la estética del espectáculo al mostrar sola a Celestina con los puños alzados frente a sí. Su expresión facial es de rabia, con sus comisuras arqueadas y sus dientes apretados; y su actitud corporal, defensiva, porque sus puños están apretados en vertical frente a su torso. Está maquillada y vestida tal cual la veremos, por lo que probablemente sea una fotografía del espectáculo. En contraste, la iluminación con predominancia cenital da un aura de superioridad y fuerza al personaje. En los colores, priman los tonos de naranja y marrones. Ambos son colores secundarios, lo que denota una cierta complejidad. De acuerdo con Heller (2004: 181-187), el naranja refleja el peligro, que se adecúa a la actitud del personaje amenazado. Es también intermedio entre el amarillo y el rojo, por lo que evoca una transición desde la agitación a la pasión, proceso que Celestina intenta inocular en Melibea. Además, el naranja tiene que ver con lo exótico y también con lo sociable, características propias de la alcahueta.

El fondo es negro neutro, lo que es sinónimo habitual de oscuridad, violencia y muerte (Heller, 2004: 128), tres aspectos presentes en la obra. Visualmente, resalta la imagen de Celestina, a la que deja en absoluta soledad, cuarta asociación típica del negro.

En cuanto al texto, presenta el título del espectáculo más su subtítulo «allá cerca de las tenerías, a la orilla del río», incluyendo debajo «basado en la obra de Fernando de Rojas, en versión francesa de Michel Garneau y traducción de Álvaro García Meseguer». Las fuentes tipográficas escogidas tienen la típica estética antigua con cierta agitación y leve fracción, pudiendo aludir tanto a la ruptura con el original como a lo roto que se encuentra el propio personaje.

La imagen es sencilla y cruda, si bien la monotonía tonal juega en contra de su atractivo. Presenta a la protagonista como reclamo —tanto por el personaje como por la actriz que lo interpreta— y la hace foco principal de la narrativa visual del diseño. El texto disuade acertadamente al espectador de que vaya a presenciar una escenificación de *La Celestina* conforme al texto de Rojas al señalar la obra claramente como «versión».

De la composición y el color emana una manifestación de *La Celestina* vulnerable por medio de recursos propios del cómic como el claroscuro, la monocromía y el dramatismo de la composición.

2.3. ESTRATEGIA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA Y NÚCLEO DE CONVICCIÓN DRAMÁTICA

A través de la estética y estilística discernida para cada elemento analizado se puede concluir la estética y estilística mayoritaria de la plástica del espectáculo. Por su función, predomina la estrategia estético-estilística esteticista: se estilizan formas, colores y texturas, llevándolas a la espectacularidad en una búsqueda de la

belleza de las imágenes generadora de placer visual. En cuanto a su relación con la realidad, la estrategia estético-estilística es, en general, narrativa, por presentar elementos reconocibles que ubican de manera sucinta la acción. Sin embargo, no podemos olvidar la teatralidad de los cambios a la vista y lo abstracto de algunos momentos de la iluminación, además de lo expresionista de la caracterización de Celestina. Por esto, podríamos hablar de una interacción de las estético-estilísticas mayoritariamente en armonía, con ciertas disonancias que resultan coherentes con el conjunto. La mayor ruptura se produce con la caracterización de Celestina, que la aleja del resto y remite a sus componentes grotesco, marginal y emocional. Esta estrategia es consistente con las características del cómic descubiertas en cada elemento plástico.

El objetivo de la escenificación desde el que se pueden alinear estas estrategias es evocar los deseos y pasiones intrínsecas del ser humano. Se lleva a cabo por medio de una sensorialidad fundamentada en lo visual: se exalta lo grandioso y lo bello, potenciando los momentos de vulnerabilidad, deseo y rabia, es decir, se emplea la búsqueda de placer e impacto visual para llevar al espectador a un lugar desde donde emocionarle por lo intenso del amor y lo frágil de la humanidad.

El núcleo de convicción dramática que se desprende del análisis es mostrar cierta fragilidad en Celestina, centro de la acción y a la vez condenada al fatal desenlace, que a pesar de estar acostumbrada a manipular y aprovecharse de la situación, tiene una sensibilidad encubierta que podría motivar su labor de alcahueta.

3. CONCLUSIONES: ESTÉTICA CÓMIC E INTERTRANSMEDIALIDAD

Este análisis pone de manifiesto una dramaturgia contemporánea en la plástica escénica que, como es habitual en Lepage, se dirige a impactar visualmente al espectador, empleando para ello una enorme y compleja maquinaria escenográfica que determina la forma de narrar a lo largo de todo el espectáculo. Es propio del canadiense emplear recursos procedentes de otras artes, sobre todo del cine, para articular un lenguaje actual que al espectador le resulte familiar, algo que en este caso queda patente en las características del cómic que se trasladan al espectáculo. La sucesión de cuadros evidencia la influencia en la plástica escénica de la estética del cómic: las «habitaciones-viñeta» móviles fomentan el juego de los personajes en su paso de una a otra; la composición de planos en perspectiva alivia la bidimensionalidad general, al igual que la existencia de varias alturas; los colores saturados y los claroscuros intensifican la expresividad; y la composición cuasi pictórica de las escenas contribuye al placer visual. En suma, la tragicomedia se ve favorecida por el cómic en sus dos vertientes: el componente emotivo es impulsado por la creación de imágenes expresivas; y lo divertido es favorecido por

el juego escénico. La visión de Lepage se construye sobre estos dos pilares, que en definitiva son los propios del clásico, y aborda una lectura contemporánea que enfatiza la humanización de los personajes, sobre todo a su protagonista.

En línea con su poética, el director cuenta la historia desde un esteticismo visual donde genera espacios para emocionar. La estrategia estético-estilística con la que se articula la plástica evidencia este objetivo de la escenificación, derivado de un núcleo de convicción dramática en torno a la humanidad de Celestina. Los medios de significación visual funcionan armónicamente en la escenificación para comunicar su propuesta de sentido al espectador: la pasión de la que es capaz el ser humano, a la vez que resulta tan sumamente frágil. Para ello, la composición plástica de la protagonista se dirige a distinguirla del resto de personajes como «esa, la de más allá de las tenerías, a la orilla del río»: la rara, la diferente, la que ha sufrido, pero que al mismo tiempo es a la que recurren los otros; la sabia, la ingeniosa, la resolutiva. Una visualidad centrada en Celestina la exalta como impulsora de la acción, incluso después de su desaparición, donde se sigue tejendo la red de consecuencias de sus actos. Sus cicatrices emocionales y entresijos personajes son dibujados y conectados con los del resto de personajes. A esto contribuye una plástica expresiva, alejada del realismo sin llegar a la abstracción completa e imprimida de la espectacularidad característica en las puestas en escena de Lepage.

Igual que elementos del cómic están directamente influenciados por el cine, también este bebe de las herramientas narrativas del cómic, siendo el ejemplo más claro el de los *storyboards* que sirven de guía de los planos de una película. Creadores donde la visualidad es parte central en su poética han trasladado el uso del *storyboard* al teatro, como Robert Wilson (2013) y el propio Robert Lepage (Dundjerović, 2007: 145). Los lenguajes que utilizan las artes no son cerrados y, por ello, la contaminación del teatro al cine y viceversa es una constante, como lo es de la pintura al teatro y también al cómic, del cómic al cine y al teatro, y así sucesivamente. La inserción explícita de otros medios dentro del principal es conocida como «intermedialidad», que Abuín (2008: 34) divide en «sintética», «transmedial» y «transformacional». La segunda forma es interesante por su participación de códigos presentes en diferentes medios. Lo «transmedial» emplea varios medios en la comunicación artística (Guarinos, 2007: 17), pero de manera separada: serie de televisión, novela, obra de teatro. A partir de ambos conceptos, considero «intertransmedialidad» a la narración en un medio insertando códigos propios de otro, pero sin hacer explícito el medio incorporado, como sucedería en la intermedialidad cuando se incorpora el audiovisual a la dramaturgia del espectáculo. Así, en *La Celestina* de Lepage se hibrida el lenguaje del cómic en la escenificación suponiendo un caso de «intertransmedialidad» del cómic en el teatro.

La influencia en su *Celestina* del imaginario de comienzos del siglo XXI y, en particular, del cómic y también del cine, es fruto de la contemporaneidad de los referentes de Lepage. Del análisis dramático de la plástica de esta puesta en escena se concluye la búsqueda de la espectacularidad, el juego escénico y la mencionada trasposición de códigos propios de otros medios.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, Anxo (2008). «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa*, 17, pp. 29-56. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.
- ANTÓN, Jacinto (2014). «Núria Espert y Lepage ofrecen una *Celestina* actual y “muy sensual”». *El País* (07/09) <https://elpais.com/diario/2004/09/07/espectaculos/1094508002_850215.html> [Consulta: 20/10/2019].
- ARDILA, John G. (1998). «Una traducción “políticamente correcta”: *Celestina* en la Inglaterra puritana». *Celestinesca*, 22, pp. 33-48 <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19916>> [Consulta: 19/10/2019].
- CANTERO PASTOR, José Luis (2001). *El cómic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*. Simón Marchán Fiz (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Banff Centre for Arts and Creativity (2019). *Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style* [video] <https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzUF7B_Q> [Consulta: 19/10/2019].
- BASTIANES, María (2017). «Entrevistas con Núria Espert y Pilar de Yzaguirre». *Celestinesca*, 41, pp. 169-178 <https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca41/09_Entrevista_Bastianes_Maria.pdf> [Consulta: 08/10/2019].
- BASTIANES, María (2016). «*La Celestina* en escena (1909-2012)». Francisco Javier Huerta Calvo (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2009). «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría». *Lemir*, 13, pp. 97-108.
- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar Saša (2007). *The theatricality of Robert Lepage*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- EX MACHINA (2019). «Robert Lepage». *Ex Machina* <<http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>> [Consulta: 19/10/2019].
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Emilio (2005). «*La Celestina* en alemán: Un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense». *Pecia Complutense*, 2, pp. 1-8.
- GIL, Carlos (2005). «*La Celestina*/Robert Lepage». *Artezblai*, 15 de marzo <<http://www.artezblai.com/artezblai/la-celestina-robert-lepage.html>> [Consulta: 20/10/2019].
- GUARINOS, Virginia (2007). «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo». *Comunicación*, 5, pp. 17-22 <<http://hdl.handle.net/11441/11753>> [Consulta: 20/06/2020].
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, t. I.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2005). «Una conversación con Robert Lepage a la hora del té». *ADE-Teatro*, 106, pp. 74-82.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2012). «Un escenógrafo. Robert Lepage en el espacio». *Acotaciones*, 28, pp. 214-218.
- IRVIN, Polly (2003). *Directores*. Barcelona: Grupo Océano.
- KÜPPER, Joachim (2018). *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm*. Berlin: Walter de Gruyter.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (2001). «El género literario de *La Celestina*». En Santiago López-Ríos Moreno (coord.), *Estudios sobre La Celestina*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 137-168.
- LEPAGE, Robert (2008). *Manifiesto del Día Mundial del Teatro*. Québec <https://www.redescena.net/publico/noticias/docs/lepage_3205.pdf> [Consulta: 12/10/2019].
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2016). *La escena del siglo XXI*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Ediciones TragaCanto.
- MAZA PÉREZ, Alejandro Enoc (2014). «Un acercamiento al cómic: origen, desarrollo y potencialidades». *Perspectivas Docentes*, 50, pp. 12-16. DOI: <https://doi.org/10.19136/pd.a0n50.586>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2014). «*La Celestina*: razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española». En María José Rodríguez Sánchez de León (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 490-498.
- MIER HUGHES, Eduardo Ernesto (2013). *Iluminación escénica: del Barroco a MCCandless*. Giles Hoya (dir.) [tesis de máster]. Veracruz: Universidad Veracruzana/Xalapa-Enríquez <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42599>> [Consulta: 20/10/2019].
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Emilio de (1996). «*La Celestina*» de Rojas. Madrid: Editorial Gredos.
- MIGUEL HERNÁNDEZ, Emilio de (2004). «*La Celestina* de Lepage: vista vs oído». *Celestinesca*, 28, pp. 145-149 <<https://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2004/DeMiguel-Lepage.pdf>> [Consulta: 20/10/2019].
- OLIVA BERNAL, César y Francisco TORRES MONREAL (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ORTEGA GONZÁLEZ, Silvia (2010). *Cómic y filosofía* <https://www.guao.org/biblioteca/comic_y_filosofia> [Consulta: 20/10/2019].
- ORTEGA GONZÁLEZ, Silvia (2014). «Estética del cómic». *Factotum*, 11, pp. 1-30 <http://www.revistafactotum.com/revista/f_11/articulos/Factotum_11_1_Silvia_Ortega.pdf> [Consulta: 16/10/2019].
- PALACIO ENRÍQUEZ, Diego (2017). *La influencia de la estética del videoclip en las artes escénicas*. Eduardo Blázquez Mateos (dir.) [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- PEÑALVA GARCÍA, Mercedes (2014). «La temporalidad en el cómic». *Signa*, 23, pp. 687-713. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11753>.
- Programa de «*La Celestina, más allá de las tenerías, a la orilla del río*» (2004). Madrid: Tosar Estudio Gráfico.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1996). «Introducción». En Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 5-96.
- RUESGA, Juan (2011). «Metodología de la plástica escénica. La producción artística». *Anagnórisis*, 4, pp. 88-109.
- ŠABEC, Maja (2008). «*La Celestina*: “novela dialogada” y “novela dialógica”». *Linguística*, 48: 1, pp. 205-214. DOI: <https://doi.org/10.4312/linguistica.48.1.205-214>.
- TEIRA, José Manuel (2020). «Plástica escénica». *ARESTHEA* <<https://aresthea.es/termino/plastica-escenica>> [Consulta: 10/06/2020].
- UBERSFELD, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- WAY, Diane Lois (2019). «Robert Lepage». *Enciclopedia Britannica* <<https://www.britannica.com/biography/Robert-Lepage>> [Consulta: 19/10/2019].
- WILSON, Robert (2020). «Works on Paper». *Robert Wilson* <<http://www.robertwilson.com/works-on-paper>> [Consulta: 20/10/2019].

Recibido: 04/02/2020

Aceptado: 16/03/2021



INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA DEL CÓMIC EN *LA CELESTINA* DE
ROBERT LEPAGE: NARRATIVA INTERTRANSMEDIAL EN LA PLÁSTICA ESCÉNICA

RESUMEN: Se propone un análisis de la escenificación en España del director canadiense Robert Lepage de *La Celestina*, a partir de la perspectiva dramaturgical de la plástica escénica. El estudio de los signos visuales de la puesta en escena enlaza con los elementos de representatividad del texto que son potenciados en diferente medida en la versión. El objetivo es poner de manifiesto la fidelidad al texto dramático áureo en su plasmación a través de recursos estéticos y escenotécnicos propios de la escena contemporánea que hibridan en el teatro lenguajes narrativos procedentes de otras artes.

PALABRAS CLAVE: análisis dramaturgical, transmedialidad, Robert Lepage, *La Celestina*, plástica escénica, dramaturgia visual, cómic.

INFLUENCE OF THE AESTHETICS OF COMICS IN ROBERT LEPAGE'S
LA CELESTINA. INTERTRANSMEDIAL NARRATIVE IN THE STAGE PLASTIC

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the Spanish production of *La Celestina* by the Canadian director Robert Lepage, taking as a starting point the dramaturgical perspective of the stage plastic. The study of visual signs in the staging is linked to the representativeness elements of the text, which are enhanced in different measure in this version. The goal is to highlight the fidelity to this Golden Age dramatic text in its materialisation by means of aesthetic and stagecraft resources, which are characteristic of the contemporary staging and hybridise in the theatre narrative languages coming from other arts.

KEYWORDS: Dramaturgical analysis, transmediality, Robert Lepage, *La Celestina*, stage plastic, visual dramaturgy, comic.