

"PRINCESA BRAMBILLA"

o las paradojas de la ilusión teatral

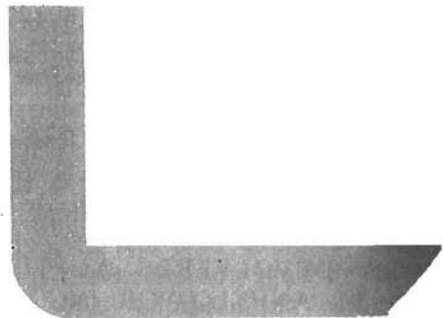
Por Jean Claude Blanc

EL GESTO

"Princesa Brambilla", novela corta en forma de "capriccio" escrita por E.T.A. Hoffmann en 1820, celebra las hazañas de la ficción; es el gesto del simulacro.

El TPR, transformando secuencias literarias en secuencias teatrales, interpreta el texto de Hoffmann dentro de toda su complejidad: aplicación temática, polifonía formal, algazara de intrigas encajadas. Creando todo ello —tanto por el texto como por la imagen— un desbordamiento de los esquemas lineales de la narración.

Al espectador de "Princesa Brambilla" se le invita a que se mueva en el mágico círculo del teatro limitado por un cerco de luz y por un gigante de 3 pisos de altura, llamado "el palacio" y que se inspira de los dibujos del arquitecto italiano Palladio. Como un elemento dinámico, este espectador forma parte de una ficción escenográfica



en la que se integran todos los lugares reales e imaginarios de la novela; participa, por consiguiente, en la representación, de pie y mezclándose con la acción. Para el espectador una de las formas de tener una actividad es hacer que varíen, según su voluntad, sus perspectivas de percepción, en crearse el mismo, a través de su propia movilidad las anamorfosis escénicas que son la traducción de las transiciones laberínticas y de las elipsis de Hoffmann. Unas pasarelas móviles se cruzan por medio de este público protagonista, cuya reunión o dispersión engendra unas configuraciones originales continuamente transformadas por los movimientos incoherentes (o que hallan su aventurada coherencia en la resistencia de los espectadores) de la multitud de personajes abigarrados del carnaval. No existe equívoco alguno en esta gestión de coalescencia entre actores y público, nunca es otra cosa más que teatro, y a los

espectadores no se les invita a tomar parte en un pseudo-carnaval. Lo que se ofrece a sus sensibilidades no es más que un simulacro de un auténtico carnaval, simulacro inventado partiendo de los medios específicos que posee el teatro, y que da paso también a ciertas formas carnalescas, tornasolados colores y sobrecogedores acontecimientos musicales. En "Princesa Brambilla" todo es ilusión, pero ilusión dentro de un sistema de convenciones teatrales productora de un universo de formas seductoras y fascinantes, que uno saborea de pie, como si se tratara de una copa de champán burbujeante en una noche de fiesta.

Inspirándose en los grabados de Jacques Callot, Hoffmann imagina un duelo, o lucha a muerte entre el Yo y su Doble grotesco, pero sobre todo etapa decisiva en la iniciación del actor Giglio Fava —por el charlatán Celionati— a la práctica de un auténtico arte dramático, es decir el que encuentra su fundamento en la agudeza y el humor, y en la distancia. El duelo se desarrolla en el espacio común perteneciente al público y a los actores, en ese momento de ficción del Corso romano. Giglio y su Doble están de pie sobre dos pasarelas móviles que se cruzan, al ritmo de la acción de las armas, entre dos filas de espectadores. Poco antes del duelo, un Polichinela hace un gesto. Vamos a intentar analizar este gesto, para ver si llegamos a elucidar el principio del funcionamiento estético

de "Princesa Brambilla".

En la escena que precede a la del duelo, el público ocupa todo el área del juego. Las dos pasarelas móviles se colocan frente a frente, ya preparadas para los movimientos del duelo. El público llena por consiguiente el espacio del futuro trayecto de estas. Es también en este espacio donde el charlatán Celionati está reprendiendo fuertemente a su protegido Giglio Fava, porque este último acaba de dejarse arrastrar a bailar con una vulgar costurera a la que tomó por una princesa. El diálogo se termina con una toma de conciencia por parte de Giglio de que un príncipe exótico que está de paso por Roma se está aprovechando y riendo de él. Giglio expresa su determinación de destruir a su rival. El momento de la suspensión del texto marca el principio de la intervención de dos Polichinelas, que se dedican para empezar, en medio de un silencio (o más bien en medio del ruido causado por el desplazamiento y los comentarios divertidos de la gente) a sacar al público fuera de los "railes" imaginarios en los que las dos pasarelas no tardarán en moverse con más o menos violencia. Con la mímica grotesca y la autoridad inquietante que emplean (uno de los Polichinelas hace como si fuera a serrar al público) para forzar a formar las dos filas de espectadores, los Polichinelas dramatizan la situación, creando un suspense, y poniendo al público en situación de espera de una situación aún

imprecisa (el texto que precede no da a comprender que va a haber un duelo). Giglio Fava y su Doble grotesco, ambos armados con una espada y un escudo de madera, se suben a las pasarelas, y siguiendo un antiguo rito de caballería, se provocan en voz alta, con fórmulas este-reotipadas y divertidas. Es entonces cuando uno de los Polichinelas, el que se halla ante la pasarela ocupada por el Doble, hace el gesto de “acariciar” (su mano entra en contacto por rozamiento) la estructura de madera de la pasarela. Gesto furtivo, rápido, no ligado a ningún texto, pantomima teatral. Gesto altamente enigmático muy concreto y al mismo tiempo muy abstracto, simple y complejo, paradójico. Lo llamaremos *el gesto del Polichinela*. Inmediatamente después de este gesto, en medio de una música de percusión, las pasarelas son precipitadas la una contra la otra, empujadas por los Polichinelas (con la ayuda de los técnicos del TPR). Los carros se cruzan sin tocarse. El duelo, momento muy espectacular, termina con la derrota de Giglio Fava, que en el grotesco entierro que le hacen los Polichinelas, revela no haber sido nunca más que un vulgar maniquí de cartón.

¿Qué es un gesto? ¿Qué diferencia hay entre un gesto en el teatro y un gesto en la realidad? Tanto en la realidad como en el teatro, el gesto obedece a unas convenciones, que, por regla general, no son las mismas en los dos casos. El gesto es una actitud o un movimiento del cuerpo,

puede tener un carácter narrativo (o más bien poli-narrativo) acen-tuado. El gesto del actor está cons-cientemente contruido, es volunta-rio y controlado. Esto no quiere decir que sea más pobre que un ges-to incontrolado (o peor controlado) hecho en la realidad. Al contrario. El gesto del actor es paradójico, obedece a las convenciones del teatro, negando al mismo tiempo las convenciones de la realidad (de la que sin embargo los primeros se inspiran). Esta superación se hace posible gracias al trabajo creativo del actor, por la contribución al sentido de su imaginación gestual. Así es como, seguramente, nadie ha hecho jamás en la realidad un gesto idéntico al del Polichinela. El gesto del Polichinela posee una unidad orgánica, un ritmo, una puesta en escena, una fisionomía, todos ellos elementos de los que depende su poder de significación. Este gesto no obedece para nada a la concep-ción clásica, que al gesto lo convier-te en un medio de expresión exterior de un contenido psíquico interior que el cuerpo tiene por misión comunicar a los demás. La construc-ción del gesto de Polichinela es más obra del actor —ese asiduo lector de Hoffmann— que el del persona-je. Ese gesto representa por una parte comunicación de sentimientos y por otra comunicación de reflexio-nes transformadas en gestos a la hora de la realización del trabajo teatral, al tiempo que una produc-ción de signos autónomos. Pode-mos decir, además, que se trata de

un gesto original en tanto en cuanto se destaca claramente de la forma de gesticular corriente. Este gesto es puro juego.

LA REPRESENTACION

El problema del análisis de la representación teatral se inscribe, fundamentalmente, en una paradoja, ya que la representación es, esencialmente, un proceso de síntesis. Síntesis activa de una fábula; de un juego de actores, de una música, de una coreografía, de un complejo de formas en movimiento; la construcción de la representación teatral reúne los diversos elementos pertenecientes a la materia teatral concreta. La representación hay que analizarla a la vez local y globalmente, "analítico" y sintéticamente. Un verdadero análisis de la representación resulta imposible. Se trata siempre de un análisis-síntesis, es decir de la investigación utópica de un punto de vista perceptivo, análogo al del espectador, pero ubicado en el trabajo teórico. ¿Este análisis-síntesis permite acaso medir la calidad artística? Probablemente no nos da más que una medida indirecta, a través de la manifestación argumentada de una cantidad artística determinada. El análisis-síntesis (¿una semiología general del teatro?) solo permite identificar la presencia de una determinada cantidad de arte, del que se puede decir con certeza, pero sin formalización posible, que necesari-

amente contiene su indecible calidad.

Estén o no ligados a un texto hablado, los gestos se interpretan continuamente a lo largo de toda la representación. Al fundarnos en criterios dramaturgicos, nos es posible recortar la representación en unidades de gesto. Estas unidades no son mónadas autónomas y separadas, sino que pertenecen al conjunto dramático. Pueden establecerse jerárquicamente o clasificarse partiendo de distintos puntos de vista (por ejemplo por la presencia o la ausencia de un texto concomitante). Ante un análisis, hay algunas unidades que pueden aparecer como más pertinentes que otras. El gesto sustituyendo a menudo un texto imposible (o más bien la imposibilidad de expresar con la palabra cualquier texto posible), resulta totalmente paradójico el querer intentar la descripción verbal del gesto. Lo mejor que podemos hacer en este caso es callarnos y ponernos a reproducirlo. Todo lo que, dentro del gesto, va más allá de la palabra, es percibido-vivido intuitivamente por el espectador y no puede expresarse verbalmente. En esto estriba la dificultad del análisis de las unidades de gesto dentro de la representación. Sin embargo, es importante hacer más aún, y analizar la totalidad verbal y gestual de la representación.

La representación teatral puede comprenderse partiendo de la categoría filosófica de la totalidad. Cada segmento infinito-decimal del

teatro contiene idealmente todos los elementos del teatro, todas las modalidades de sus síntesis que son otros tantos elementos estéticos. El estilo que tiene el espectáculo en su totalidad puede también estar en todas sus partes. El análisis local se convierte así, ipso facto, en un análisis global. La estética general de un espectáculo obedece a una hipótesis de unidad y de coherencia que puede hacerse extensible aún a los sistemas dramáticos más incoherentes. Y si optamos por mencionar una sola unidad gestual de "Princesa Brambilla", el gesto del Polichinela, no es que con ello renunciemos a hablar del conjunto de la representación. No sería difícil demostrar que la unidad gestual escogida está perfectamente relacionada con todas las otras unidades de gesto de la representación.

EL JUEGO

El gesto del Polichinela puede prestarse a múltiples interpretaciones. Solo su descripción basta para hacernos entrar en el problema. ¿Tenemos acaso que llamarlo "una caricia" aquel paso bastante rápido y vivo de la mano sobre el canto de un tablón coloreado? No se trata ciertamente de una caricia en el sentido de una manifestación física de ternura. Pero el juego del actor resulta suficientemente ambiguo para evocar, sugerir una caricia. Por ejemplo la caricia que haría el

Polichinela en la imagen de un caballo. Podríamos redargüir que hace falta mucha imaginación para ver a un caballo en lo que es una estructura cúbica de madera. Sin duda esto es verdad, pero el catalizador de la imaginación es precisamente la técnica del juego del Polichinela que es la que inspira el carácter brutal de su "caricia".

El Polichinela no tiene secretos. Tampoco tiene lógica alguna, dice todo lo que es verdad y lo que no lo es, lo blanco y lo negro. Su gesto crea un ambiente, una atmósfera de interrogación, cumple una función "anacrúsica" en la dramatización del duelo. La preparación espacial del público es también una preparación psíquica. El arte teatral manifiesta su carácter vivo en las perpetuas modificaciones del "aire teatral" logradas por medio del juego. La puesta en escena crea unos campos de potencial artístico, unos ambientes originales, unas formas de comportamiento social recreativo.

El gesto del Polichinela viene a indicarles a los espectadores hacia donde se dirigirá el carronato: es un gesto de advertencia que designa un aerodinamismo inexistente, cuya ficción hace que aparezca el concepto del peligro. Este gesto marca la connivencia del Polichinela con el protagonista del duelo y, más allá, con toda la compañía que interpreta el espectáculo, con todo el público que participa en "Princesa Brambilla" y, más allá aún, con toda la sociedad humana

que acepta la convención del teatro; es un gesto de complicidad, de inteligencia, de acuerdo concertado. Este gesto también expresa la ironía de la situación que, si fuera un duelo de verdad, resultaría terrible. Tanto el juego como la puesta en escena, al tiempo que dramatizan, insisten en el carácter funcional. Comprendiéndolo en su primerísimo grado, este gesto representa además con qué cuidado se ha llevado a cabo la representación, su perfecta limpieza, la ideal ausencia de cualquier tipo de escoria en la realidad teatral. Como si el Polichinela, antes de usarlo, quisiera limpiar el objeto imaginario practicable.

Juego que algunos espectadores ven en su totalidad, mientras que otros no lo ven más que parcialmente, y hasta llegan a no verlo para nada. Un gesto esencial que se lo puede uno perder sin perderse el ambiente que el mismo produce, ya que el efecto del juego del actor pasa a través de los espectadores, comunicándose gradualmente por la irradiación emotiva (otros gestos) de los cuerpos. Por ello es por lo que este juego superficial resulta ser un juego en profundidad, y por ello es por lo que es necesario que los espectadores estén de pie, preparados para todas las orientaciones perceptivas, como amantes en el campo variable del juego.

Con su gesto, el Polichinela intenta amansar al monstruo. Exorcisa los peligros de la realidad, asegurando con ello el perpetuo equilibrio entre el teatro y la reali-

dad que es la esencia misma del fenómeno teatral. En el frente psíquico, el actor está en vanguardia, al espectador lo conduce hacia batallas ficticias.

El gesto del Polichinela no se dirige a un aspecto particular del espectador, sino a todo su ser. El actor no comunica, es en sí comunicación. Exactamente igual que ocurre con la comunicación, su gesto es paradójico. El sentido de su gesto es a la vez opaco y transparente.

La "caricia" del Polichinela es a la vez enigmática, realista y grotesca, portadora de los innumerables significados de las distintas situaciones concretas incluidas en la abstracción del dispositivo escenográfico. Un gesto absolutamente artificial, productor de una abierta ilusión. Un gesto irrisorio, pero no falto de autoridad.

Al final de la secuencia parcial del juego —un fragmento del espectáculo recortado en el tiempo y el espacio— el Polichinela se pone con la mano un poco de saliva en la planta del pie. Se prepara para empujar el carronato para el inicio del duelo. Su "caricia", por consiguiente, termina con un movimiento de retorno de la ilusión hacia la materialidad del teatro. Escupiéndose en las manos, el Polichinela pone punto final a la fase gestual de su "caricia". Este último gesto antes del duelo produce un efecto de visagra dramático.

LA ILUSION

El gesto del Polichinela es un gesto de ilusionista. Pero no escamotea nada; todo queda claro, límpido. Son los espectadores los que fabrican la ilusión de que algo se esconde en este gesto. Lo único que el actor ha hecho es poner en marcha el potencial de ilusión que el gesto contiene.

Consideremos la interpretación que convierte el gesto del Polichinela (la situación del duelo) y el gesto del actor en una caricia en el pecho de un caballo. Gracias al contexto dramático por un instante la pasarela se transforma en caballo, o en el signo de un caballo. El actor señala la ilusión al tiempo que la denuncia en el momento mismo en que produce su efecto, marcando en el carácter abstracto del juego —es tanto una caricia como una anti-caricia— una distanciaci3n absoluta. No hay posible identificaci3n del espectador con el Polichinela, personaje perfectamente extraño. La paradoja del gesto del Polichinela, fuente de su poder de fascinaci3n, está en que destruye lo que crea. Sin embargo, el balance final de su acto no es nulo, quedando residuos de este gesto en la conciencia y en el subconsciente de cada espectador. Estos residuos son todos ellos distintos, aún habiendo sido engendrados partiendo de la misma aplicaci3n concreta en el juego de la dialéctica ilusi3n-distanciaci3n. En Hoffmann, la distanciaci3n es más

temática que funcional (en el sentido teatral). Todo ocurre como si la distanciaci3n fuera la marca del humor y la ironía, y la ilusi3n lo fuera de la seriedad. Gracias a los efectos deformantes de sus espejos irónicos, Hoffmann invierte las perspectivas ordinarias e instaura la confusi3n entre representante y representado. La ambivalencia fundamental del gesto del Polichinela se basa sobre el juego de equilibrio que existe entre la realidad inicial y la realidad posterior (de diversos tipos: mítico, onírico, carnavalesco) que representa lo que es en su esencia la estructura literaria de “Princesa Brambilla”. El teatro, por la raz3n de que siempre es síntesis, tiende a arrastrar al actor hacia la ilusi3n (por la síntesis), mientras que Hoffmann tira de él hacia la distanciaci3n por el análisis irónico.

No existe en “Princesa Brambilla” ese proceso de ilusi3n del espectador que se imagina que es el personaje representado, y que viene a llamarse la identificaci3n. Los actores no llegan nunca a entrar totalmente en la piel de sus personajes. Más bien hay que considerarlos como los marionetistas de sus propios cuerpos, cuerpos que utilizan para manifestar la vida de varios personajes. El actor de “Princesa Brambilla” es una mano consciente que se introduce en varias vainas para producir unos juegos de ilusi3n.

En “Princesa Brambilla” la ilusi3n teatral no puede concebirse en el sentido clásico de la palabra, es decir como cuando el espectador

toma por real y verdadero lo que no es más que una imitación de la realidad. Esta ilusión específica está, paradójicamente, menos ligada al efecto de realidad producido por la escena (y al conocimiento de fenómenos que al espectador le son familiares) que al efecto de irrealidad engendrado por la escritura hoffmanniana, que encuentra su fundamento en la exacerbación de los caracteres ilusorios de la realidad. Menos para un fino conocedor de los cuadros de Giambattista Tiepolo de los que se inspira el diseño del traje, el Polichinela no produce más que un mínimo efecto de realidad. Su gesto no es para nada una imitación de lo real. Es un gesto cuya única finalidad estética no es la ilusión sino lo ilusorio, es decir una imagen hecha para engendrar ilusión. Pero con la ilusión siempre hay desilusión; la definición misma de la ilusión es necesariamente paradójica. En el gesto del Polichinela todo es a la vez real e ilusorio. Su poder de ilusión solo puede funcionar porque el espectador sabe lo que ve en el teatro no es más que una representación. Con su gesto, el Polichinela la ilusión la instala dentro de una de sus funciones esenciales, de orden psicoanalítico, una función que Hoffmann utiliza como centro temático y estructural de su "capriccio", la función del desdoblamiento del Yo. Para Freud, la búsqueda de la ilusión está ligada a la búsqueda del placer, a la "disminución del dolor gracias a la certeza de que, en primer lugar, es otro, y no él,

el que se agita y sufre en el escenario y que, en segundo lugar, no se trata más que de un juego que no puede hacerle ningún daño a nuestra seguridad personal" (cita por P. Pavis, Diccionario del Teatro, artículo "Ilusión"). Al espectador de "Princesa Brambilla" se le invita a que juegue a la vez con la ilusión y con su contradicción. El gesto del Polichinela introduce el desdoblamiento del Yo en el interior de cada espectador, y por ello prepara óptimamente para la escena siguiente, la del duelo entre el Yo y su Doble. El espectador no se identificará con los personajes, sino con el tema hoffmanniano de la escisión del Yo. A través de una estética de la paradoja, "Princesa Brambilla" pone en escena, más que personajes, estructuras psíquicas. El gesto del Polichinela manifiesta teatralmente la estructura psíquica que quedará incorporada al espectáculo en el duelo (que, además, no es más que un simple simulacro de duelo, no solo porque se trata de teatro, sino porque Hoffmann así lo ha escrito). El gesto del Polichinela otorga a la ilusión aquello de lo que está más necesitada para existir, el movimiento y la belleza.

LO IMAGINARIO

Tanto el gesto del Polichinela como, más allá de este gesto, toda la obra "Princesa Brambilla" apelan constantemente a las facultades imaginativas del espectador. La

marca de lo imaginario es la apertura. He aquí por qué las imágenes de “Princesa Brambilla” no pueden ser univalentes. Si el espectador no se solidariza con las imágenes producidas por el actor, estas imágenes tienden a pauperizarse, a simplificarse dentro de su misma producción, a perder su polisemia original que aparece en el trabajo de creación que es esencialmente un trabajo de imaginación. A través de la forma en que lo recibe, el espectador también toma parte en la construcción del espectáculo. Aún quedando la iniciativa en manos del actor, la imaginación teatral es algo compartido, social. En la representación el trabajo de lo imaginario es aleatorio e individualizado, pero nunca aventurado o improvisado.

¿Tiene la imaginación algún límite? ¿Ese límite es acaso imaginable? Esta es la paradoja de lo imaginario en cuyo interior se ejerce la libertad creadora del teatro.

El problema de la calidad imaginaria del gesto del Polichinela es el de la construcción de una imagen teatral. ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es la relación que existe entre la imagen y lo imaginario? Los espectadores del gesto del Polichinela asisten a una imagen en movimiento, esta imagen la viven en el momento mismo en que se ofrece a sus interpretaciones, a sus imaginaciones. ¿Qué es lo que, en una imagen teatral, suscita lo imaginario? Con toda seguridad, su carácter abierto, inacabado, ambivalente. Este carácter ya está incluido en la noción de

imagen que no puede definirse más que paradójicamente. La palabra imagen, en su raíz etimológica latina “imago”, apunta hacia el rasgo de semejanza con el que cualquier representación se encuentra marcada; es la idea de la afinidad existente entre la reproducción y el original. Pero esta acepción de la palabra no permite darle todo su sentido a lo imaginario, es decir a ese tipo de representación que tiene por esencia el apartarnos de lo ya visto y el levantar un mundo autónomo y nuevo que es casi una creación “ex nihilo”, un mundo fantástico. La paradoja estriba en que la representación fantástica, exenta de modelo alguno en lo real, puede darle a un contenido irreal la apariencia de una realidad. Esta paradoja es la del gesto del Polichinela y de toda “Princesa Brambilla”.

En su ensayo sobre la imaginación del movimiento, titulado “El aire y los sueños”, Gaston Bachelard ha visto divinamente la dificultad que presentaba la definición de la imagen y de lo imaginario: “Lo que siempre se pretende es que lo imaginario sea la facultad de *formar* imágenes. Y sin embargo, más bien se trata de la facultad de *deformar* las imágenes producidas por la percepción, y sobre todo se trata de la facultad de librarnos de las imágenes iniciales, de la de *cambiar* las imágenes. Si no existe cambio de imágenes, inesperada unión de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no nos hace

pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una prodigalidad de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación". Al espectador de "Princesa Brambilla" se le invita a que deforme las imágenes que el espectáculo le propone y que están envueltas en una aureola de imaginación. No es sino en el desarrollo imaginario propio de cada espectador donde el gesto del Polichinela cobra su verdadero valor, sus verdaderos valores.

La relación existente entre la imagen y lo imaginario se determina en dos direcciones: hacia el mundo interior (o inconsciente) y hacia el mundo exterior. El romanticismo, aunque ponga el acento sobre la esfera inconsciente como matriz de la actividad de crear imágenes, no deja con ello, sin embargo, de establecer una relación con la investigación o búsqueda humana dirigida hacia el mundo. El mundo interior y el mundo exterior tienen entre sí una estrecha relación, aún existiendo entre ellos un decalaje temporal. El mundo imaginario no hace más que volver a encontrar un equivalente representativo de lo que, en otros tiempos, ha sido la intervención primitiva del hombre en el mundo. La imaginación le devuelve a la vida una antigua práctica, tiene un carácter atávico. (Freud dirá más tarde que al principio existía el acto, y que cualquier pensamiento tiene su origen en la realidad de este acto). Esta faceta romántica que consiste en basar lo imaginario

en los actos del pasado, es la que Hoffmann adopta en la construcción de "Princesa Brambilla". El mito del manantial de Urdargarten, símbolo de la capacidad que tiene el ser para desdoblarse, en el presente imaginario, se transforma en *commedia dell'arte*, ideal estético defendido por Hoffmann. "Princesa Brambilla" desarrolla esta nostalgia del origen ancestral que tiene todo pensamiento, de un momento en que la comunicación no era paradójica sino perfecta, cuando el pensamiento aún no había destruido la intuición, la actitud mental más propicia para la fabricación de imágenes. En su "Esthétique dans une noix" (Estética en una nuez) (1972), J.G. Hamann, el "Mago del Norte", se expresaba así: "Los sentidos y las pasiones no hablan más que por medio de imágenes, no escuchan y comprenden más que las imágenes. Todo el tesoro del conocimiento, como el de la felicidad humana, consiste en imágenes. La edad de oro primitiva fue una edad en la que la humanidad hablaba su lengua materna, que es la poesía anterior a la prensa igual que la jardinería es anterior a la agricultura, la pintura anterior a la escritura, el canto a la declamación, las metáforas a los razonamientos y el trueque al comercio". (Citado en el artículo "Imaginario e Imaginación", de la *Encyclopaedia Universalis*). El gesto del Polichinela intenta exteriorizar un equivalente teatral de esta filosofía primitivista. La mentalidad de este

gesto es primitivo, su marco material es altamente sofisticado. La imagen está en juego; lo imaginario está fuera del juego, es el suplemento inmediato de un gesto transformado enseguida en antiguo por la velocidad recreativa del actor que sustituye el trabajo de siglos por un simple juego de escena.

LA POETICA

El gesto del Polichinela es hoffmanniano, romántico. Resume lo esencial de la estética del TPR en "Princesa Brañbilla". La poética teatral de este espectáculo fluye directamente de la dramaturgia espontánea del texto de Hoffmann. "Princesa Brambilla" nos enseña cómo aquello que se ha concebido dentro de un movimiento artístico —el romanticismo— puede dar origen a unas formas de teatro originales. Fundada en la

práctica del montaje, la estética del TPR no es normativa y puede hasta considerarse antinormativa (más bien pragmática). Es una estética de experimentación de formas específicamente teatrales, que se apoya en el postulado de la autonomización de estas formas con relación a cualquier substrato —intelectual, literario, filosófico, histórico— que las engendra. Esta autonomía se hace posible gracias a la naturaleza paradójica del teatro, que es siempre a la vez manifestación directa de la vida y proceso formalizado de meditación de la realidad. El teatro contiene su función de modelo y su función de vida como elementos contradictorios de su esencia. Al articular su novela sobre los principios de la esencia de la ficción, Hoffmann le posibilita al TPR aportar la manifestación concreta de una poética paradójica de la esencia de la ilusión teatral.

