

El espacio teatral, una geopolítica

Marie Lourdes*

¿RECUERDAN LA imagen del primer hombre lanzado al espacio? Imagen móvil de la televisión o fija de la fotografía, en sus dos dimensiones preceptivas -y por demás modestas habida cuenta de su formidable encomienda: nada menos que la de representar el infinito del espacio sideral- aquel pequeño rectángulo, debidamente cercado y finito, desde luego apretaba mucho abarcando tanto. Inscrita en su centro, ocupando casi toda la superficie, una forma humanoide enfundada en un escafandra flotaba, como suspendida sin punto de apoyo ni sostén visible en un más allá de todo espacio humano posible. Aquel muñeco pesado e ingrávito, torpe y etéreo, columpiándose en negro y blanco, no hubiera pintado gran cosa a no ser por la especie de cordón umbilical que, al devolverle una humanidad primaria y fundadora, proporcionaba la posibilidad de la identificación, es decir, de una proyección imaginaria que a su vez, desbordando los límites de la pantalla o los marcos de la fotografía, lo devolvía a la infinitud del espacio. Dichosa época en que los espacios verdes aún se llamaban praderas, los planos de agua, lagos, y el tiempo de ocio, pasarlo bien. Tiempo de ocio o espacio de esparcimiento, el tiempo acaba de deslizarse subrepticamente en este esbozo de discurso sobre el espacio. Es que ¿cómo separarlos? *2001 Odisea del espacio*: para sugerir la inmensidad sideral ¿no recurrió Kubrick a su combinación? Recuerden aquella imagen varias veces repetida en la película, cuya diagonal estaba recorrida por un cohete progresando con extrema lentitud al compás del *Danubio azul*: la lentitud para la inmensidad,

* Actriz de teatro independiente; actriz-directora; actriz-dramaturga; actriz-ensayista.

la diagonal para la perspectiva que reintroduce el infinito en una imagen plana cuya falta de espesor quedaba redimida por el sonido envolvente de la estereofonía.

Fascinante horizontalidad de inmensidades desérticas, abrumadoras verticalidades de selvas o de aguas en cascadas, son dos las líneas cruzadas que, marcando los bordes de la imagen, enmarcan el espacio de la imaginación, cuyo desborde precisamente azuzan. En efecto, los finos trazos negros que la orillan a la vez que subrayan la finitud de la imagen, reactúan el cruce de horizontales y verticales que constituye el esquema fundador de la percepción del espacio.

Ahora bien:

Rien n'est jamais acquis á l'homme ni sa force
Ni sa faiblesse ni son coeur et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix...¹

escribe Aragón. De tal manera que el hombre, en un abrir de brazos para alcanzar al infinito inicia el recorte, para su apropiación, del espacio en el que entonces, a lo largo de cada uno de los palos de la cruz, irá marcando la simbólica binaria que estructura su percepción. Y la arquitectura asume, actúa y representa la división fundadora del espacio, trátese de espacio urbano, de edificios públicos o de casas privadas, y lo distribuye entre el afuera de la verticalidad ceremonial y el adentro de la horizontalidad informal.

Pero por supuesto -y también, en mi opinión, por fortuna- esta noble ordenanza de abscisas y de ordenadas cría juego, juego como se dice que tienen juego piezas que no llegan a encajar. El espacio entonces se fragmenta, juega a ser esto y algo más, ya no espacio único sino superposición de lugares que se cruzan, se subvierten, se agolpan, se mueven y bifurcan. Vamos al teatro. Entremos en ese laberinto de espacios a la vez privados y públicos (palcos y escenario) combinados

¹ "Nunca nada queda adquirido para el hombre ni su fuerza
Ni su flaqueza ni su corazón y cuando cree
Abrir los brazos su sombra es la de una cruz..."
Poema de Luis Aragón. "II n'y a pas d'amour heureux".

con otros decididamente privados (camerinos, almacenes) o francamente públicos (patio de butacas, gallinero), sin contar los sí y no de los pasillos y del foyer. Es más, encantémonos con el laberinto de espacios reales y ficticios, confundamos a placer la tridimensionalidad de la utilería con las telas pintadas del decorado, embriaguémonos de la embocadura del escenario cuyo marco no encierra sino las alturas de la tramoya y la vanidad de las bambalinas.

Vamos al teatro.

Durante el día, la fachada duerme detrás de los postigos que opacan sus puertas y ventanas pero, a la noche, las amplias hojas acristaladas engullen a la muchedumbre que se desliza, alborotada e ilusionada, hasta... la cueva de Ali Babá, la isla del tesoro, el palacio de las delicias, hasta su promesa en todo caso. Bajo la luz de las arañas, la sala bulle de voces y miradas, los elegantes se lucen, los enterados procuran que los demás se enteren, los ligones examinan el campo mientras que, al otro lado del telón de terciopelo o de sombra, rojo como la sangre o negro como la traición, entre bastidores, en cabina o en tramoya, el aire se estremece con los últimos preparativos, del último retoque, del último carraspeo.

El abrir y cerrar del telón, no menos simbólico que el de acero y no menos real que el de hierro -impuesto por las reglas de seguridad contra incendios- que lo forra, marca el ritmo de encuentros o desencuentros, la intensidad de cruce o de fuga de las líneas, paralelas y convergentes, que tensan el espacio teatral. Metáfora que Soto materializa en esas instalaciones llamadas por él: "penetrables". Recuerdo una de ellas, montada en los primeros setentas, a lo largo y ancho de la gran terraza del Trocadero, en París. Desde una estructura metálica colocada a una altura de veinte metros aproximadamente colgaban, hasta un metro del suelo, centenares de hilos de nylon blanco que se mecían suavemente en la brisa que casi siempre palpita en ese vasto espacio abierto entre los dos edificios gemelos del Museo del Hombre y del Palais de Chaillot, arriba de la colina, de donde la mirada abarca, bajando hacia el Sena, desde el puente Alejandro III hasta la Explanada de los Inválidos y la Torre Eiffel: ¡menudo decorado! Aquella terraza era —y tal vez siga siendo— un lugar favorito de

patinadores. Entre ellos, de uno en particular, un señor mayor que, todos los días, llegaba con un gramófono de manivela que, depositado en el suelo, tocaba una y otra vez el mismo vals de Strauss: *¿El Danubio azul* tal vez?... No recuerdo. Pero sí los círculos que iba trazando el viejo patinador a su alrededor, bailando al compás de la música, con esa elegancia algo tiesa propia de su edad, es decir, de su condición física, pero también de un estilo ciertamente desusado.

El montaje de la instalación duró varios días durante los cuales el hombre siguió evolucionando como era su costumbre, impertérrito bajo nuestras miradas. A la par de la densidad creciente de los hilos se fue alejando su figura, cuyos contornos, cada vez más borrosos, evocaban ahora la presencia etérea de un duende. Y el penetrable, penetrado por él, estremecida su verticalidad con las volutas reiteradas del paso de vals, se fue poblando de todas nuestras fantasías.

Vamos al teatro.

En la oscuridad que invade la sala, cada uno se va acomodando en su butaca mientras salen a la luz el escenario y sus secretos. Todavía en la penumbra, entre bastidores o sentada en el patio de butacas, escucho el silencio que de golpe se ha hecho y que siempre me remite al abrupto cese del rumor de las animadas conversaciones que señala, en las cenas, la llegada de la comida. ¿El recogimiento religioso, que aún hace poco se estilaba expresar y formular en una breve plegaria, ante la perspectiva de llenar un vacío? Perspectiva, cuyas líneas convergen al horizonte de mi -tu, nuestra, vuestra- expectativa, en un espacio atravesado de miradas, y cuya dramatización, en este instante que precede la salida a la palestra, ahonda el hueco en el estómago. El mismo que apremia en el momento del despegue del avión, que también calla hasta a los más recalcitrantes. Es el silencio que acompaña la solemnidad de los inicios, de los arranques, que marca con su señal toda partida hacia lo desconocido, lo por descubrir, por conquistar, por padecer, por disfrutar, por ganar o perder. ¿No es el teatro el reflejo de la vida, de la odisea de la vida? y ¿no es la vida un gran teatro, un sueño desde Calderón?

Tópicas desde luego, ambas frases sin embargo encierran en su reciprocidad lo que verdaderamente se juega en el espacio teatral. No

el supuesto propósito pedagógico que se desprende de la primera, si por teatro se entiende tan sólo lo que sucede en el escenario; ni tampoco la pedantería de un didactismo que por medio del entretenimiento persigue fines morales, religiosos o políticos, comoquiera siempre edificantes. Menos aún la pretensión higienista de la catarsis aristotélica que asigna al espectáculo el mandato de hacer experimentar "de mentijirillas" emociones y afectos que, de ser "verdaderos", podrían resultar peligrosos para la convivencia ciudadana; pero que, expuestos de manera controlada, artísticamente medida, en el escenario, proporcionan al público la posibilidad de su arrojo profiláctico. Concepción achatada del teatro que se afana en ubicarlo dentro del orden, en disfrazarlo, reducirlo a una mascarada. Tal vez para protegerlo, con una mentira piadosa, ciertamente de las censuras, pero sobre todo quizá de los fantasmas que lo rondan. Apartarlo de los abismos y de los torbellinos, del estruendo y del goce de la puesta en escena de la humanidad haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose, esta noche, cada noche, en esta experiencia única, insustituible, que es. ¿No es el espacio teatral un conjunto de vértigos? Vértigo ante la oscuridad negra de la sala, de la voz, de la desmemoria. Vértigo ante el emborronamiento del parte de las aguas cristalinas de lo verdadero con aquellas enturbiadas de lo falso: ¿cómo saber en efecto? Y, ahora, vértigo, de repente, ante lo insulso de la pregunta, pues, ¿importa saber? Vértigo de la alteridad, de la volubilidad del ser, de la fragmentación de la identidad, de la inconstante unicidad del sujeto. Y más aún, vértigo ante la estridencia de lo que de pronto se "sabe": ¿no es siempre la escena del teatro la otra escena, aquella siempre presente y siempre olvidada, de cuya dependencia, y trascendencia, se es? ¿Aquella misma de la sujeción, es decir, de la emergencia del sujeto en tanto sujeto poderoso, y sujetado al poder?

Y ¿no tiene el teatro, el edificio que por metonimia llamamos teatro, inscrito en su disposición misma las dos escenas donde, desde la una a la otra, sin cesar se actúa nuestra vida?: la escena en la luz, donde evolucionan los personajes sin mirada (encandilados por los focos) de nuestras construcciones imaginarias, mientras que, en la sombra, se actúa la otra escena, la de nuestras miradas fijadas en el más allá de nuestras fantasmagorías. Escenas cuya disposición en el espacio,

más allá o más acá de la anécdota que en cada una se pueda contar, plasma, en sus variantes, los avatares de la comedia humana.

El anfiteatro griego, el estrado erguido en medio de la plaza o el corral de comedias plantean una dinámica circular de proyecciones multidireccionales entre actores y espectadores. Circularidad actuada y materializada en la circulación permanente de éstos en torno a aquéllos, cuya movilidad a su vez entraña una relación espacialmente indefinida y contradictoria- a la vez y al mismo tiempo aquí y allá, de frente y de espalda- con los primeros. Disposición envolvente en la que un escenario abierto, permeable, dispendioso y dispensador no retiene el flujo de las emociones, no acumula ni atesora; donde la multiplicidad de los espacios escénicos (un bosque, un castillo, una habitación, una calle etc.) no es sino la escenificación, la dramatización de la multiplicidad misma de una economía desbocada de los intercambios teatrales es decir, de las proyecciones, los afectos, las emociones, las identificaciones y los rechazos que trazan las líneas rectas, quebradas, oblicuas, tangentes, en espiral, de un espacio teatral aleatorio, difícilmente controlable; sala y escenario interactúan bajo el signo de la profusión y de la libertad.

Ya con el teatro *a la italiana* decimonónico, si bien en una sala todavía semicircular el intercambio entre el público sigue siendo posible, incluso fomentado, en cambio el escenario cerrado por tres de sus costados no ofrece más que una única apertura sobre una caja en la que los actores no tienen ya otra alternativa que el enfrentamiento o la negación: dar la cara o la espalda, navegar a sotavento si soplan vientos favorables desde la sala y a barlovento en caso de turbulencias. Con actores enjaulados, el público las tiene todas consigo. Es el teatro de la dominación, de la expansión colonial, del imperio.

Por último, el teatro moderno, en su austera simetría de dos cajas en *vis-á-vis*, acentúa la confrontación, el cara a cara, es decir, la puesta en escena de la erección del sujeto de cara a la objetivación del otro. Cara a cara a menudo insoportable, del que actor y público tratan de escapar, de tiempo en tiempo, éste chupando un caramelo o cerrando los ojos, aquél dando la espalda, con el sentimiento de recuperar algo de autonomía, de sustraerse por un instante a esta mirada escrutadora, observadora, evaluadora, enjuiciadora y... vampi-

rizadora. El espacio teatral frontal se tensa de una relación de duelo: se vuelve mano a mano, pulso, que culmina en el tejer de la trama dramática sobre la urdimbre de la cuarta pared, ese cristal imaginario que, separando la sala del escenario, significa el espejo trucado de los burdeles donde se reflejan actores que ignoran las miradas concupiscentes de mirones invisibles y al acecho. La cuarta pared hace del actor el objeto absoluto, objetivado por un espectador individualizado, erigido a su vez en sujeto absoluto. Es el teatro del conocimiento científico, de la psicología, la caracterología, la fisiología; también de la responsabilidad y de la culpa, de la vigilancia y del castigo. Y todo quebrantamiento de su ley, desde las más discretas fisuras hasta las rupturas más proclamadas, se viven como transgresiones.

Con la cuarta pared, parece alcanzarse la cumbre del hecho teatral. Sin embargo, no es más que su aporía. La cuarta pared, en efecto, se empeña en convertir el escenario, de una caja de resonancias, en una caja de imágenes, una linterna mágica. Pero la imagen se forma precisamente en el punto donde se desvanece la imaginación (Foucault),² donde muere el impulso, donde cuaja el movimiento. Es decir que la cuarta pared procura detener, fijar, congelar el tumulto de trayectorias que, cruzando y descruzándose, pueblan el espacio teatral. Con la cuarta pared, actores y espectadores, apurando discretamente el aburrimiento y la desgana, trabajan en mantenerse a salvo del rumor del deseo cuyas vibraciones, sin embargo, estremecen el aire. Deseo de lanzar la voz y ofrecer el cuerpo, de batir palmas y exhalar suspiros, de hacer del espacio un penetrable y bracear a placer entre sus hilos, cabalgar sobre la curva de mi destino, retozar al horizonte de mi fortuna, alzarme al cénit de mi libertad.

Porque, más allá -o más acá- de sus variables, el espacio teatral es el de, como dice Lope de Vega, "dos actores y una pasión". Pasión en el sentido más genuino de la palabra, es decir: algo por donde hay que pasar. Por donde desde luego deben pasar los dos actores que no son sino aquéllos que interactúan, colocado cada uno a un polo de esa trayectoria que va y viene de yo a tú, del uno al otro, del escenario a la sala. Intercambio cuya dinámica, marcada, sostenida, acompañada

² Foucault, M., "Introducción", *Dits Et Ecrits*, I, ed. Gallimard, 1994, pp. 110-115.

por las inversiones de la intensidad luminosa, abre el caudal de proyecciones que, medidas en la alternancia entre claro y oscuro de la lírica, arrojadas por las horizontales de la epopeya, encaramadas en las verticales de la tragedia,³ se lanzan, oscilan, retroceden para mejor arrancar nuevamente, se derrumban para erguirse más, se deslizan en fin, trazando y retrazando sin cesar esa cruz en que...

...está la vida
Y el consuelo,
Y ella sola es el camino
Para el cielo.⁴

La subida del telón produce una especie de descompensación espacial, abre una vacuidad donde, de inmediato, se precipita el haz de las miradas que, desde la sala, se disparan en línea recta hacia el infinito, como si de la inversión de la intensidad luminosa surtiese un espejismo, un efecto de refracción que catapultara el punto de formación de la imagen allá lejos, como al fondo de un espejo, en el espacio tan virtual como apremiante donde busco mi reflejo. Entonces, en el silencio que, al igual que en las procesiones de Semana Santa andaluzas precede y anuncia la saeta, el actor, de un solo salto mortal, debe, rompiendo el cristal del espejo donde se halla el punto de fuga, salir a su encuentro e investirlo de su presencia. El actor, en su espesor, su densidad -y fragilidad- de carne y hueso, al interponerse entre el haz de las miradas y el horizonte de las expectativas las articula y, asumiendo este choque frontal de líneas, ahuyenta el fantasma de la oquedad. Al horizonte de mi fantasma Yo aparece, erguido y, obturando el vacío de la ausencia, me devuelve a mi presencia. Aquí estoy, pero también allí, y allí donde me veo donde no estoy soy, mejor dicho voy siendo en los quiebro, las volutas y los arabescos del deseo: deseo de seducirte, de gustarte y de que me gustes, deseo de mirarme en ti, de oírte en mí, deseo de perderme en ti, de reencontrarte en mí, pasión en fin por activar y reactivar el juego en el

³ Foucault, M., *op. cit.*, pp. 105-106.

⁴ Santa Teresa de Jesús, "La Cruz", *Poesía y exclamaciones*.

que, de una escena a otra, retumba, susurra y clama el "yo te deseo, luego existes" del advenimiento.

Camino de gloria o vía crucis -pero esto es otra historia-, el espacio del teatro es en cualquier caso el de un recorrido, de un viaje. Y, desde luego, cuando baja el telón después de los últimos aplausos, cuando se apagan las luces del último saludo, espectadores y actores emprenden el camino hacia la salida con la parsimonia que acompaña los regresos de tierras lejanas, paisajes asombrosos, dimensiones insospechadas, y las puertas devuelven a la calle, cansados y maravillados, a quienes vuelven de lejos, de muy lejos: del otro lado de sí mismos.

El teatro no es un espectáculo, un producto acabado de consumo masivo.

Tampoco es la reproducción, más o menos lograda, de algo que existe antes o fuera de él.

El espacio teatral es el de la verdad, del vértigo y de la premura, del espesor y de la volatilidad de la condición humana en su libertad, que no tiene otro límite que el de la pregunta nietzscheana: ¿cuánta verdad es el hombre capaz de soportar?