

# La particular naturaleza del espacio teatral.

*Raúl Hernández Garrido*

*Dramaturgo.*

*Profesor de Comunicación Audiovisual. Universidad Francisco de Vitoria (Madrid.)*

## ESPACIO Y LÍMITES

En la portada de este ensayo, saludo a todos aquellos que fueron convocados a este lugar, Estrasburgo, Strossburi, Strasbourg, Straßburg, frontera y a un mismo tiempo centro. Lugar siempre en lucha por su propia definición, y que desde ese entre *ser* y *no ser*, al haber estado durante siglos en litigio, ha sido llamada para ser uno de las capitales de la Europa Unida. Reflexionemos, desde este tan peculiar centro, que como el de la esfera de Parménides es centro que está en todos los puntos de la circunferencia de la madre Europa, acerca de la naturaleza del espacio. Una naturaleza extraña a lo humano, y que sin embargo ha sido siempre reclamada por la cultura; tanto que desde que el hombre se hizo sedentario siempre se ha esforzado por dominar el espacio a través del lenguaje, llenándolo de nombres y cifras, de hechos y batallas, de celebraciones y recuerdos, de piedras y muros, de carreteras y rutas comerciales. La idea de límite, por otra parte, y de un límite que descentrándose juega a ser centro es algo que desde ahora quiero captar como piedra de toque de este artículo.

Quiero comenzar este juego de ideas con el relato de Franz Kafka acerca de Prometeo, que constituye una reflexión muy aguda acerca de ese carácter del espacio que es tan refractario a lo humano:



De Prometeo informan cuatro leyendas. Según la primera, fue amarrado al Cáucaso por haber revelado a los hombres los secretos divinos, y los dioses mandaron águilas a devorar su hígado, perpetuamente renovado.

Según la segunda, Prometeo, agujoneado por el dolor de los picos desgarradores, se fue hundiendo en la roca hasta compenetrarse con ella.

Según la tercera, la tradición fue olvidada en el curso de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas lo olvidaron, él mismo lo olvidó.

Según la cuarta, se cansaron de esa historia insensata. Se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida se cerró de cansancio.

Quedó el inexplicable peñasco.

La leyenda quiere explicar lo inexplicable.

Como nacida de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable.

De hecho, el relato, deseo por contar historias, no es sino el épico esfuerzo del hombre –esfuerzo casi desesperado por estar abocado al fracaso, esfuerzo en el que el hombre pierde siempre- para pensar dos conceptos irreductibles, el tiempo y el espacio. Intentando pensarse entre esos dos entes el hombre busca su lugar, aunque su existencia se vea sobrepasada por ambos, por tiempo y espacio. Triste y breve vida entre la ciclópea fortaleza del espacio y la inabarcable soberanía del tiempo. Uno y otro son indiferentes a la existencia y a la muerte de los hombres. Hombres que participan de espacio y tiempo, y que son parte de su tejido; espacio y tiempo que conforman a esos hombres que los habitan e intentan pensar esas entidades, para que al final esos *a priori* acaben condenando, insensiblemente, sus tristes existencias mortales.

## ESPACIO NARRATIVO / ESPACIO DRAMÁTICO

En el teatro se aúnan lo dramático con lo narrativo. Narrativo, en cuanto a diegético: se presentan una sucesión de hechos de forma ordenada, tanto jerárquicamente, en cuanto a más o menos pertinentes para la trama y el tema, como cronológicamente, en cuanto a que se marca un antes y después entre ellos; articulados los hechos a través de un proceso de enunciación. Dramático, en cuanto a que en el teatro se da la intervención fundamental de la mimesis, al ser el teatro un arte de representación, con lo que se separa aquí de las formas narrativas del relato, la novela y la épica.

Lo narrativo y lo dramático definen dos conceptos muy diferentes del espacio.

El espacio narrativo es el lugar donde se dan los sucesos y en donde tienen lugar una serie de circunstancias que permiten la instalación de los existentes principales: los personajes. Un espacio que permite que se den en él las funciones básicas de los personajes, en cuanto a representación de seres vivos que son. Y un espacio en el que se inscriben las circunstancias que determinan a los personajes: la existencia de la potencialidad del deseo y de un campo de acción para los personajes. En ese espacio además se permite que se den interacciones entre los personajes.

Espacio dramático: en el caso particular del teatro, a los puntos anteriores comunes a la narrativa, se suma el que el espacio sea lugar para la escena. Lugar para algo que se presenta para ser *dispuesto* como espectáculo. El espacio dramático es también encuentro físico entre espectador y el actor. Eso conlleva dos acepciones. La primera considera el teatro como lugar de encuentro social; con todas las implicaciones que con respecto a esta faceta ha tenido el teatro desde su mismo nacimiento (espacio de debate, espacio político, espacio de concienciación social, espacio de manipulación). La segunda acepción, es la de tomar el teatro-espacio que a su vez distingue dos lugares, el de la escena y el del espectador- como lugar de existencia, como lugar de presencias. De cuerpos que entran en comunión; ya sea simplemente por compartir un mismo lugar, o por además experimentar una serie de emociones comunes en ese lugar común.



En lo teatral hay continuidad de los espacios (el del espectador, el del espectáculo y el social que les abarca a ambos) y división de realidades. En ese espacio de coexistencia, en ese espacio en donde se pone en escena y se representa, de forma predominante lo que se pone en escena, lo que se representa, es la idea de frontera, de línea divisoria.

En este espacio se exige al espectador la pasividad ante la escena. Un espacio que fuerza al espectador a la inmovilidad física frente a la dinamicidad de la actividad intelectual. Y que en el otro lado de la línea divisoria marcada por el proscenio, frente al ojo del espectador -lo único que se le permite de forma activa al espectador es *mirar*- se dispone una escena en la que se repite una y otra vez la misma acción. Apariencia de acción, de libertad, pero en realidad, una acción que vuelve una y otra vez a empezar y a ser exhibida. En teatro se aspira, por parte de los actores, al acto único, a aquello que sólo es consigue alcanzar una vez. Se supone que todas las representaciones deben ser (o se desean que lo sean) diferentes. Pero este acto que se presenta como único es realmente un hecho fingido; está anticipado por las funciones previas, por los ensayos que lo han fijado, incluso por el texto que lo dicta o prefigura, y así construido está para volver a ser dispuesto en una función próxima.

Por otra parte, si en el espectador hay libertad en mirar, esa libertad se cierra a la visión de la escena. Se niega al espectador ver otra cosa. Y por ello, el espacio de la escena se marca, a través de señales que definen del espacio qué porción es la que debe ser objeto de la mirada, negando del espacio lo que está alrededor y no debe ser mirado. Se delinea este espacio

permitido a través de indicadores como el arco del proscenio, la corbata, los arlequines, las patas, los telones. Un espacio marcado por la diferencia luz/oscuridad, que privilegia el lugar de la representación. Y que se define además por los rituales en que está inmerso el hecho teatral, y que llegan a *condenar* a aquél que no mire en la dirección adecuada.

También es discutible la libertad del espectador relativa a su ejercicio mental. Si hay una dinámica intelectual que se le permite al espectador, ésta está constreñida al universo representado. Ya sea a través de la corriente emocional, dirigida por las fuerzas dramáticas y por su capacidad de crear identificaciones, empatías y simpatías en el espectador. O ya sea por el despliegue de su discurso, y la capacidad que éste tiene de atravesar con sus argumentos la conciencia del espectador, al no permitir además en éste un ejercicio de respuesta, de interpelación o por lo menos, de defensa ante aquello que ve.

## **EL LÍMITE DEL ESPACIO DRAMÁTICO**

En el teatro coexisten una y otra definición del espacio, narrativo y dramático, complementándose pero, sobre todo, interfiriéndose: la radicalidad de lo dramático perturba el espacio narrativo. Y el espacio narrativo no cesa de marcar y acotar de forma drástica a lo dramático. De canalizar la potencialidad en bruto de lo dramático y *destinarla* hacia un lugar, hacia un objetivo.



Es curioso que en las formas teatrales en que lo narrativo se adelgaza, el espacio dramático llega a ser enfermizo, y a intentar ahogar, destruir y canibalizar al espectador con el pretexto de lo ritual. Lo narrativo impide así que el espacio dramático, que tiende a configurar espacios sacrificiales, llegue a ser tan rotundo como para cumplimentar ese sacrificio de forma brutal, aniquilando a aquellos que intervienen en el mismo rito. El teatro de la crueldad de Artaud, y las derivaciones que ha tenido desde su formulación, son ejemplo de esto.

## **ESPACIO ESPECTACULAR**

Todos estos elementos dan idea de la complejidad del hecho espectacular.

Cabe considerar por ello el espacio de varias maneras:

- El espacio como hecho simbólico. En él se citan una serie de tópicos que remiten a algo que está convocado por la escena, pero no presente en ella. Lo que aparece en escena no es aquello de lo que se habla. El cuerpo del actor es concitado principalmente como médium, como elemento sacerdotal que debe ser negado para trascender a aquello de lo que se habla y que no puede ser representado.



- El espacio como representación realista. Aquí lo representado pretende ser reflejo de algo que existe en la realidad. En cuanto a eso, da fe de la realidad, pero también se encarga de configurarla, de ordenar lo real como realidad. Los actores buscan la proximidad de sus identidades con las identidades de los personajes, pero no a través de la identidad individual, sino más bien de las posibles identidades sociales.



- El espacio como lugar de lo real. La importancia del hecho actual: aquí y ahora. De lo que ocurre en ese momento. El cuerpo del actor aparece como desgarrado. Y en cuanto a eso, reclama del espectador que sienta su mismo cuerpo, llegando incluso a rozar experiencias extremas.



De esta última particularidad viene la posibilidad y el hecho de un teatro que se reclama a un tiempo real y no realista. Un espacio teatral, que no deja de ser un lugar físico y concreto, un lugar absolutamente real. Un espacio de presencia en la escena no sólo de los personajes, en cuanto a posibilidad, sino de los actores en cuanto a actualidad. La contundencia del cuerpo de los actores densifica un espacio que no es sólo espacio de la ficción, como ocurre en la narrativa *pura*, en la que la división entre el espacio de la ficción y el de la realidad está muy clara. En cambio, en teatro, la ficción y la realidad coexisten en el mismo lugar, y ese lugar es el lugar de lo real del cuerpo de los actores, y el lugar de lo real del espacio de la escena.

Pero además, para ser espacio teatral, ese espacio requiere para ser completado como hecho espectacular no sólo con la presencia sino también con la actividad e intervención del espectador. El lugar del espectador como de sujeto sacrificado que se reclama y transfigura para ser convertido en testigo. El dolor del espectador pasa a ser ya no el de la víctima, pasiva y que recibe como agresión sacrificial el rito teatral, sino el de un testigo que da fe de los hechos representados, reflexiona sobre ellos y comulga con la emoción de la escena.

Esto le dará al espectador un lugar social. Pasa de víctima muda a parte fundamental - aunque su actividad se considere como pasiva- del hecho teatral, y a su presencia se le exige además una reflexión. De ahí desde la Grecia clásica, el destino social del teatro: la representación crea un lugar para el espectador; y el espectador no sólo obtiene un lugar, sino además se convierte en interlocutor de la representación. El teatro es de forma primordial lugar social, espacio del diálogo, tejido de la ciudadanía.

## **LA ESCRITURA: EL ESPACIO COMO EXPERIENCIA**

Si examinamos la consideración del espacio presente en mis textos, podemos advertir que los espacios que estos definen no son entes abstractos; pero aunque podamos encontrar en

mi obra espacios concretos y muy cargados de connotaciones de la realidad, los espacios de estos tampoco son estrictamente naturalistas. No les mueve ser el reflejo de cierto espacio definido, ya sea ficcional o real, que supuestamente muestren continuidad con un universo en que se mantengan ciertas invarianzas que aseguren su coherencia, la capacidad de comprensión del mismo e incluso la posibilidad de ser habitable por parte de ciertos existentes. Es decir, no se constituyen sólo como espacios afines a aquéllos que configuran nuestra realidad. No es que renuncie de forma terminante a articular en algún momento mi escritura alrededor de espacios realistas; pero pretendo que el espacio sea algo más. De hecho, se juega a proceder a una maniobra de *desencuadre*, de establecer nexos de similitud con espacios reconocibles, y a introducir elementos extraños que supongan un extrañamiento con respecto a estos. A marcar a través de esa similitud la diferencia de la ficción con respecto a la realidad establecida.

Podría señalar como notas que crea características de mis textos las siguientes:

- En cuanto considero la escritura como experiencia personal, el espacio está cargado, polarizado. Los personajes densifican el espacio con su experiencia, y esa densidad es máxima en cuanto que se dé un conflicto.
- Es un espacio de resonancia, en el que los temas de la obra se amplifican hasta materializarse en el lugar de la escena.
- Es un espacio que exterioriza el interior de los personajes. Que es correlato del interior de los personajes. La escena es realmente lo que tiene lugar dentro de la mente del (de los) protagonista(s).
- Es finalmente un espacio en metamorfosis. Espacio que reclama su personalidad, no antropomórfica, y en cuanto a eso sucede en ella un cambio de fortuna, que habitualmente tiene la forma dada por la cadena crisis-convulsión-cataclismo.

Paso ahora a revisar los espacios en mis obras más significativas, intentando clarificar las notas previas en cada caso concreto. Espero que se consideren los años que transcurren desde mi primera obra significativa, *Los malditos*, cuya escritura arranca en 1992 y acaba en 1994, con la última que cito, que está ahora en el 2010 en proceso de revisión final. Lo cuál supone casi 20 años de evolución en mi escritura, que deberían de advertirse en cuanto a esa diferencia de apreciación de ciertas nociones.

La selva de *Los malditos* (1994) pretende ser un espacio agobiante.

## LA ACCIÓN

*La Selva, en una isla,  
tan lejos de cualquier parte.*

\* \* \*

*La selva es un espacio vivo y mórbido. El aire es tan irrespirable como denso: se podría atajar con el filo rudo de un machete. El calor es sofocante. La luz enceguece con un intenso resplandor difuso que aún así no tiene fuerza suficiente para iluminar los objetos más cercanos.*

\* \* \*

Aunque la atmósfera de densidad, de ahogo, se expresa no tanto como un ambiente, sino que se trasluce por la aspereza de las relaciones entre los personajes. El espacio se concibe como un espacio en un equilibrio inestable, abocado a la desaparición.

*(La playa. Una luz deslumbrante lo llena todo, y el fragor del mar rompiendo contra la costa. El COMANDANTE contempla de pie el ritmo incesante del mar, sin esperar ya nada, la mirada en el infinito. El NIÑO sirve de lazarillo al SARGENTO, que camina torpemente. El COMANDANTE, aún sabiendo que han llegado, no se mueve, no les mira.)*

**NIÑO:**

*(AL SARGENTO:)*

Mátale. Sólo es un viejo vencido.

*(La selva estalla en un incendio total.)*

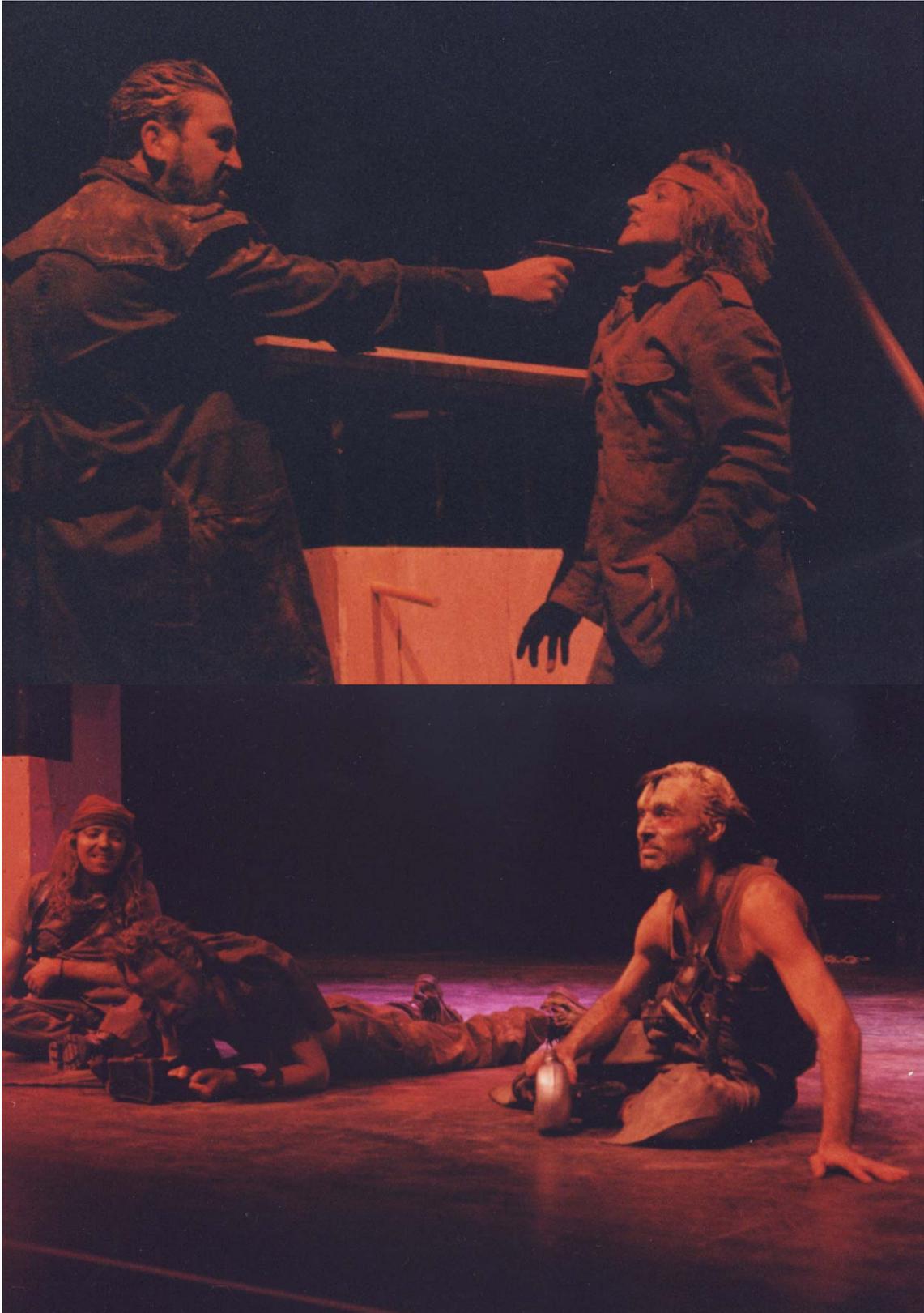
Ya estamos aquí.

Un espacio que, en caso de sucumbir, provocaría la destrucción de los personajes que en él habitan. Pero si sucumbe, se anularía como espacio de la representación. Y la desaparición de la funcionalidad de ese espacio como espacio de la representación hará que éste se desgarre, que se muestre como espacio de lo real. Como algo que rechaza el ser habitado e incluso el ser entendido.

*FOTOGRAFÍAS: Montaje-estreno de LOS malditos, dirigida por Guillermo Heras para Teatro del Astillero. (Madrid, 1999)*













---

El espacio vacío de *Los engranajes* (1995) es un espacio múltiple, polifuncional, no marcado y libre de adoptar cualquier característica de lugar y de tiempo. Capaz incluso de adoptar diferentes realidades espacio-temporales en un mismo instante. Un espacio que encierra a los actores en su interior, impidiendo que estos salgan o entren durante toda la representación. Un espacio que anula el fuera de escena y lo integra en la representación, permitiendo presenciar las transformaciones de los actores, desde los cambios de fortuna de los personajes, a los de vestuario, e incluso a los cambios que un mismo actor hace de personaje, pasando de interpretar un carácter a incorporar a otro diferente. Es un espacio de interrelaciones, tanto de personajes, como de espacios-tiempos muy diferentes, que finalmente se moldea según la mente de la protagonista, de la que en última instancia es su retrato y materialización.

Montaje-estreno de *Los engranajes*, dirección de Francisco Vidal (Madrid, 2000)





Montaje de *The Gears* (*Los engranajes*) versión y dirección de David Gregory (Baltimore, US 2010)



Montaje de *As Engrenagens (Los engranajes)* versión e interpretación protagonista de Karine Teles y dirección de Fabiano de Freitas (Rio de Janeiro, 2010)







*(La multitud hierve de furor. Rompe la barrera de los GUARDIANES y se abalanza sobre NINA, que distribuye entre ellos la comida que devoran con ansiedad. La represión no se hace esperar. Los GUARDIANES arremeten contra la chusma, dispara sus armas contra la masa.*

*NINA coge el último pastel y lo come delicadamente. Una lágrima se escapa de sus ojos cerrados.*

*Los GUARDIANES vacían el escenario. Retiran los cuerpos de los caídos en la refriega mientras la MONJA les mira con severa aprobación.*

*El escenario, desierto.)*

\*\*\*

*(NINA, tendida sobre una toalla, toma el sol en la playa. Una pelota de goma, rebotando, va a detenerse a sus pies. Un NIÑO de unos diez años, en bañador, corre a recogerla. El NIÑO se agacha al lado de NINA. Ella le acaricia la cabeza.)*

Abordé la adaptación cinematográfica de *Los Engranajes* con *Antes de morir piensa en mí*, y en ésta, al someterme al estilo naturalista dominante en el cine, trabajé el espacio en cuanto a espacios cerrados, paredes que cortaban el campo de la mirada (y el campo de la acción de los personajes), abiertas sólo por ventanas que remarcaban la limitación del campo de visión que ofrecían a sus moradores, a los habitantes de esta historia. Ventanas muchas veces cubiertas por cortinas o enrejadas. Un espacio agobiante y morboso, que aprisionaba el cuerpo de la actriz y que redundaba finalmente en la composición de su rostro.

**ANTES DE MORIR PIENSA EN MÍ, versión cinematográfica LOS ENGRANAJES, con guion y dirección de Raúl Hernández Garrido (España 2009)**









En **LOS RESTOS** (1994-1997) pesa la herencia o la intención de emulación del espacio del teatro clásico griego. El espacio como templo, como división sagrada entre lo visible y lo oculto; y como urna, como contenedor del sacrificio. Cito ampliamente *Los surcos de la lluvia*, un ensayo acerca de las cuatro piezas llamadas de forma global *Los Esclavos* y publicado por Teatro del Astillero (2009). En este texto relacionaba dos textos fundamentales para mí en cuanto a la concepción del espacio, los de Barthes hablando de Racine y Freud hablando de la estructura de la mente.

En la primera de estas dos piezas, *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*, la estructura del espacio sigue a la que se encuentra de forma persistente en todo el teatro griego y que en su estudio de la tragedia raciniana, que también seguía ese modelo, tipificó Roland Barthes en su ensayo *Sur Racine*. Distingue tres lugares trágicos: la Cámara, la Antecámara y el Exterior.

La Cámara, resto del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde está agazapado el Poder. Esta Cámara es a la vez la residencia del Poder y su esencia, porque el poder es sólo un secreto: su forma agota su función por ser invisible.

La Cámara está contigua al segundo lugar trágico, que es la Antecámara, espacio eterno de todas las sujeciones, puesto que en ella es donde se espera. La Antecámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión: participa a la vez de lo interior y lo exterior, del Poder y del Acontecimiento, de lo escondido y lo extendido: apresada entre el mundo, el lugar de la acción, y la Cámara, lugar del silencio, la Antecámara es el espacio del lenguaje: es en ella, donde el hombre trágico, perdido entre la letra y el sentido de las cosas, dice sus razones. La escena trágica no es pues propiamente secreta, es más bien un lugar ciego, pasaje ansioso del secreto a la efusión, del temor inmediato al temor hablado: es trampa husmeada y por eso la postura que se impone en ella al personaje trágico es siempre de una extrema movilidad (en la tragedia griega el coro es el que espera, el que se mueve en el espacio circular u orquesta, situado ante el Palacio).

El tercer lugar trágico es el Exterior. De la Antecámara al Exterior no hay ninguna transición. De esta suerte la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi

abstracta; se trata de un límite en el sentido ritual de la palabra: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella.

El Exterior es, en efecto, la extensión de la no-tragedia; contiene tres espacios: el de la muerte, el de la huida, el del Acontecimiento."

BARTHES, ROLAND: El Hombre raciniano. Prólogo a JEAN RACINE: TEATRO, Alfaguara Clásica.

Vemos como esa compresión antinaturalista del espacio crea un espacio funcional y no realista: el espacio de la tragedia no es un espacio habitable. El espacio de la representación es un lugar fronterizo entre el del secreto y el exterior. Lo que se moviliza en la tragedia es el deseo: una pulsión que empuja de adentro a afuera y una ley en lucha contra esa pulsión. Lo que exterioriza la tragedia es algo interno y común a todo ser humano. No le hace falta para ello ser teatro psicológico, porque su estructura en sí es psíquica.

El núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro ello, que no se comunica directamente con el mundo exterior y sólo es accesible a nuestro conocimiento por intermedio de otra instancia psíquica. (...)

La otra instancia psíquica, el denominado yo, se ha desarrollado de aquella capa cortical del ello que, adaptada a la recepción y a la exclusión de estímulos, se encuentra en contacto directo con el mundo exterior. (...)

Su función psicológica consiste en elevar los procesos del ello a un nivel dinámico superior (por ejemplo, convirtiendo energía libremente móvil en energía ligada, como corresponde al estado preconscious.)

FREUD, SIGMUND Compendio del Psicoanálisis. Tercera parte, Cáp. VIII. Trad. de Luís López Ballesteros y de Torres. Editorial Orbis, 1988.

De ahí el fin principal de la tragedia, tal como lo definió Aristóteles:

La tragedia es mimesis de una acción noble y eminente (...) que por medio de piedad y temor realiza la purificación de tales pasiones.

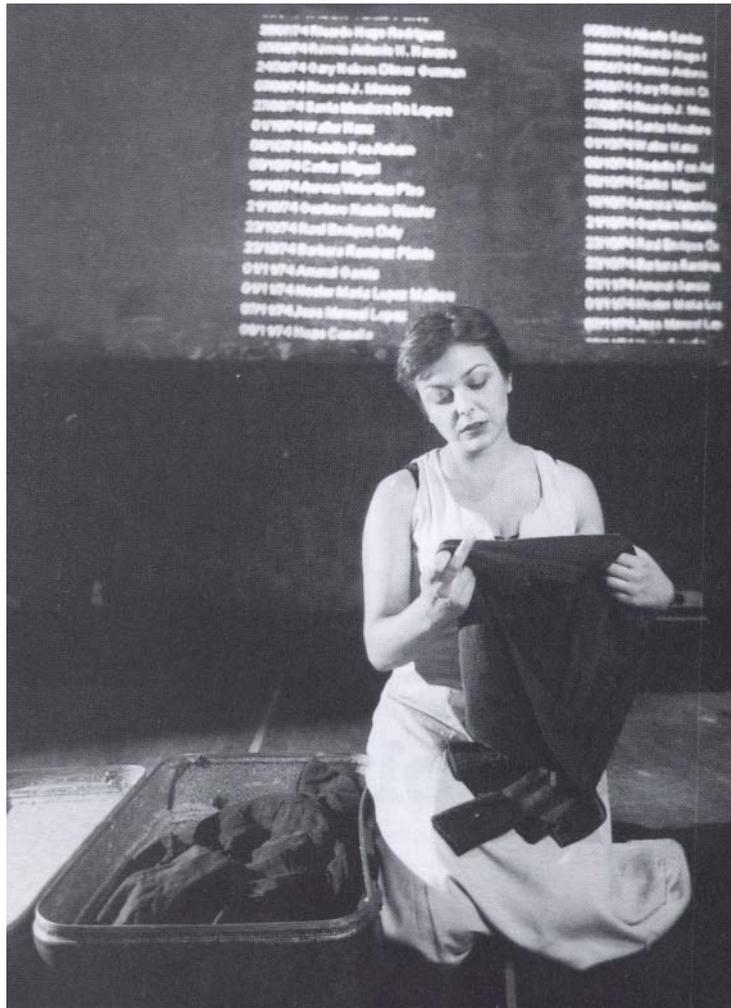
---

En *Si un día me olvidaras* (2001) el espacio que se considera en la trama es un espacio extraño, hostil, un espacio de guerra. Un espacio contaminado por el cadáver de los padres, y que al final resulta que no es sino el espacio interior de la mente de uno de los tres protagonistas, Pílates, dentro del cuál, de sus temores y pesadillas, se ven encerrados los demás.

Montaje-estreno de *Si un día me olvidaras*, dirección de Carlos Rodríguez para Centauro-Teatro del Astillero (Madrid, 2001).







*(Oscuridad, apenas rota por un jirón de penumbra. Una letanía, ensuciada por el susurro del agua.)*

(Sin luz  
ojos abiertos)

sin luz)

---

**ORESTES y luego PÍLADES:**

*frío en las manos entumecidas en los huesos dentro miro y sólo en la oscuridad los ojos por mucho que abiertos nada sólo negro y oscuridad*

*mis manos buscan las paredes*

*mis manos resbalan*

*no hay paredes*

*sólo oscuridad*

*(ORESTES abre la boca, y pese al esfuerzo, visible en el cuello, el grito se queda en un gesto mudo.)*

*(Y un brazo se extiende y lo rescata tirando de él hacia “arriba”. La luz horada la oscuridad.)*

**PÍLADES:** Cógete a mí.

**ORESTES:** Me caeré.

**PÍLADES:** Haz lo que te digo.

**ORESTES:** No me sueltes.

**PÍLADES:** Los pies en la pared y tira hacia arriba.

**ORESTES:** Me resbalo.

**PÍLADES:** Sin hacer resistencia.

Un último esfuerzo.

---

**ORESTES:** No sé qué hacemos aquí.

No sé cómo hemos llegado hasta aquí.

Sácame de aquí. Tú sabrás cómo.

**ELECTRA:** Nunca he estado aquí antes.

Sólo se me ocurre avanzar.

**ORESTES:** Por ahí no.

**ELECTRA:** No te preocupes. Sólo son ratas.

**ORESTES:** Creo sentir algo más. Tengo miedo.

**ELECTRA:** Eso no es raro aquí.

**ORESTES:** ¡Cerillas!

Esta vez sí que se han acabado.

Es hora de irnos.

**ELECTRA:** Cada vez me siento mejor.

**ORESTES:** Debemos salir y volver. Nos esperan.

**ELECTRA:** Aquí no hay salida.

**ORESTES:** Si hemos entrado, eso significa que podemos salir.

**ELECTRA:** Nada significa ya nada.  
**ORESTES:** Ese niño. ¿Dónde está?  
**ELECTRA:** No hay ningún niño.  
**ORESTES:** Lo estoy oyendo.  
**ELECTRA:** Esto está lleno de niños.  
**ORESTES:** Sé donde estamos.  
**ELECTRA:** Estamos dentro de tu cabeza, en tus sueños.  
**ORESTES:** Es la realidad.  
**ELECTRA:** Ya no hay realidad. Sólo tus pesadillas.  
**ORESTES:** Si eso fuera así, aquí no habría lugar para él.

*(La puerta se abre y deja paso a PÍLADES, un inmenso abrigo fantasmal.)*

---

En *juego de 2* (1996-2005-2008), el espacio se concibe como dispositivo. Lugar donde tiene lugar el acto, y donde todo alcanza una funcionalidad en relación a ese acto. El espacio tiende a agotarse frente a esto, y a cargarse de una atmósfera opresiva. Los personajes son prisioneros de ese ambiente opresivo, que finalmente les determina, casi más que el mismo deseo de cada uno. Son seres atrapados en un espacio que no es sino una concreción de un deseo enfermizo y cautivo.

Ni la prostitución ni la violencia hacia las mujeres son realmente los temas principales de *juego de 2*. No es una obra de denuncia social. Sí que trata acerca del sexo, el deseo, la relación con el otro, el juego de posesión y las relaciones de dominio-sumisión que establecemos de forma cotidiana. Y naturalmente, el conflicto entre la experiencia y lo escópico. De eso hablo, de esa discrepancia entre lo imaginario y el goce; entre el ansia de posesión de la imagen del otro y la disolución de esa imagen que se desea en el momento en que el sexo aparece y aparece otro orden, regido por un cuerpo que se escapa a lo imaginario. Quiero señalar que en el texto se marcan no dos personajes, sino cinco: el CUERPO, el CLIENTE, la VOZ. Pero también la ESCENA y el OJO.

(ENTREVISTA PUBLICADA EN PRIMER ACTO, OCTUBRE 2008)

La ESCENA y el OJO se disponen, frente a frente. Se saturan y colapsan el uno en el otro. En cuanto a esto, el espacio es un lugar de perversión, en el que se hipertaxian los deseos de los personajes.

*(Una sucesión de fotos fijas, imágenes robadas; aparentemente resultado de un reportaje de una agencia de detectives -tomadas con teleobjetivo; insuficientemente iluminadas; faltas de definición, con mucho grano. Una VOZ masculina, describe con entonación fría e impersonal, sin ninguna tensión; su sonido mezclado con la suciedad del registro del aparato magnetófono; entre frase y frase, pausas agónicas: ruido electrónico.*

*La presencia real de la actriz sobre la ESCENA, en su radicalidad de CUERPO.*

*Efecto sonoro: la ciudad.*

*El dolor en el OJO por alternancia de flashes y oscuros, de la foto proyectada, la oscuridad, el flash impactando en el fondo de la retina.)*

*(El OJO se va acostumbrando a la casi oscuridad en que está sumida la ESCENA. En ella, el actor: el CLIENTE espera.*

*Tras él hay una gran pared.*

*Y delante de ésta, apoyado en el suelo, un gran espejo de cuerpo entero, quebrado de parte a parte.)*

---

*(Ella comprende. Se da la vuelta, y apunta con la pistola alrededor suyo, en todas direcciones. Toda la ESCENA es una inmensa cámara fotográfica, y el OJO captura ese nuevo momento.)*

**CUERPO:** ¿Dónde estoy? Me hiciste perseguir y que me hicieran fotos. Me has llamado para traerme aquí. ¿Qué es esta casa? ¿Qué es lo que me has hecho? ¿Qué eres tú?

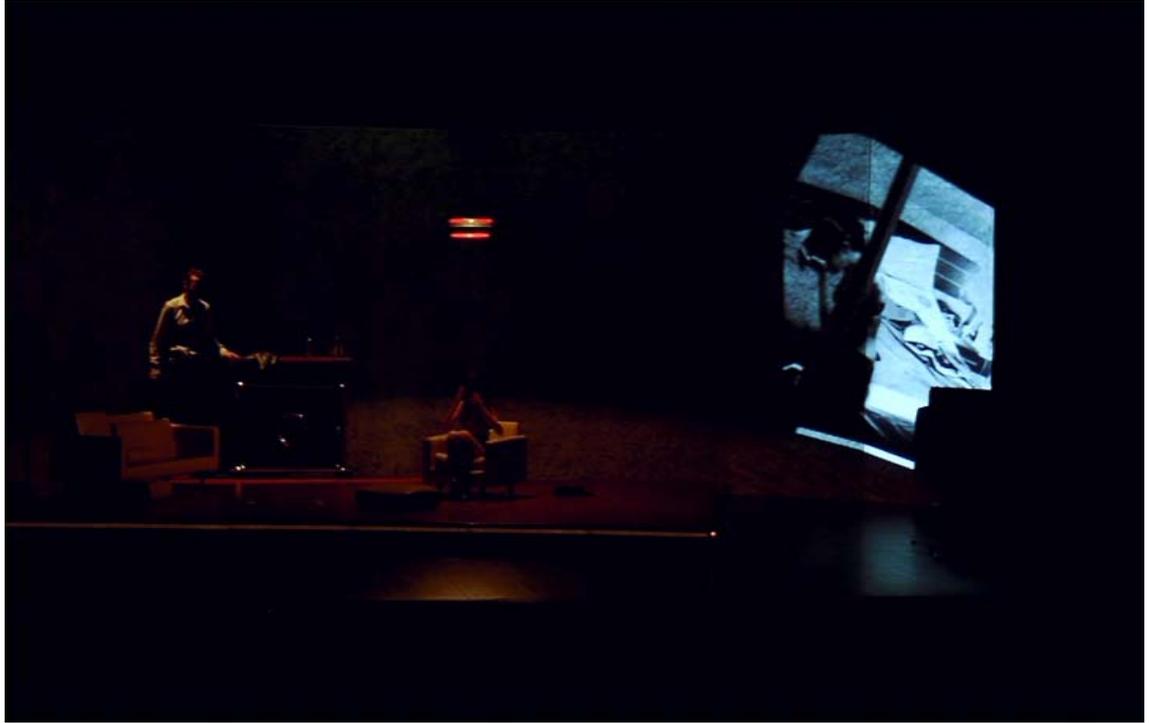
*La persistencia de la imagen (juego de 2), con dirección de Javier G. Yagüe. (Madrid, 2005).*



Fotografías de *juego de 2*, con dirección de Juan José Villanueva y Domingo Cruz. (Madrid, 2009).







En la obra que escribo ahora, *El procedimiento* (2010), el espacio es encierro, y al mismo tiempo centro inmóvil y sofocante. Es el lugar del que emana el poder. Un lugar escondido, oculto, obscuro. Los personajes no tienen iniciativa para salir de ese espacio, porque su vida está entregada completamente a ese lugar, al sometimiento ante el poder.

*(Un espacio cerrado. Un lugar aséptico, de paredes lisas de aglomerado recubiertas de contrachapado, de un color claro, un beige o un crema suave. Sin ninguna ventana. Absolutamente cerrada, hermética. No llegamos ni siquiera a adivinar la posibilidad de una puerta. O también podría ser absolutamente acristalada, con sus cristales recubiertos por persianas de láminas, completamente bajadas para impedir completamente la visión del cubículo desde el exterior.*

*En su interior: una mesa amplia ocupa su centro, con dos sillas a cada lado de ésta. Sobre la mesa, un mazo de fichas, y a su lado, el estuche de un DVD..*

*En el centro, dos hombres, que como si fueran los pugilistas de un encuentro de lucha se enfrentan. Midiéndose el uno al otro sin querer mirarse a los ojos.*

*Dos hombres que podríamos encontrarnos mañana en nuestro trabajo. O dos hombres que sería inconcebible que*

*existieran, tal como son estos. Alimentados por los fantasmas del pasado, o los temores del futuro.*

*VEGA frente a IGLESIAS.)*

**IGLESIAS:** Seguir un método. Un procedimiento.

**VEGA:** Un procedimiento.

**IGLESIAS:** Un procedimiento. Un método. Ser metódicos. Ser consecuentes. Es parte del trabajo. La parte del trabajo más delicada. Lograr el patrón para ese procedimiento. Prever cuáles serían los pasos a seguir, independientemente del transcurso de los acontecimientos. Lograr cumplir con ese trabajo es lo más importante para nosotros.

**VEGA:** Realmente fundamental.

**IGLESIAS:** Luego todo será más sencillo. Este trabajo nuestro no es nada fácil. Nos expone a situaciones peligrosas. Podemos equivocarnos. Podemos ser injustos. Podemos llegar a ser crueles.

**VEGA:** Peligrosos, equivocados, injustos, crueles...

**IGLESIAS:** Por eso, un procedimiento nos es tan necesario. Hay que diseñar un procedimiento que nos permita ir al meollo del asunto. Lograr algo lo suficientemente eficiente. Que nos permita maniobrar según nuestras necesidades y seguir con las manos libres. Nuestro trabajo requiere eso, libertad absoluta para seguir con nuestro trabajo, según la intuición nos marque. A nuestra manera.

Fotograma de *Escuadra hacia la muerte*, según la obra de Alfonso Sastre, con guion y dirección de Raúl Hernández Garrido (2007)



En el año 2006-2007 me fue encargada la puesta en escena de *Escuadra hacia la muerte*, la obra paradigmática de Alfonso Sastre.



El autor plantea la obra en una Tercera Guerra Mundial. En el año 47, eligió la tundra como escenario para esa guerra. La obra se desarrolla en una precaria cabaña abandonada, donde los personajes buscan refugio.

La acción, en la casa de un guardabosques. Tercera guerra mundial.

Interior de la casa de un guardabosques, visible por un corte vertical. Denso fondo de árboles. Explanada en primer término. Es la única habitación de la casa. Chimenea encendida. En los alrededores de la chimenea, en desorden, los petates de seis soldados. En un rincón, ordenados en su soporte, cinco fusiles y un fusil ametrallador. Cajas de municiones. Una barrica de agua. Un teléfono de campaña. Una batería eléctrica. Un gran montón de leña. Una caja de botiquín, con una cruz roja. Puerta al foro y ventana grande en muro oblicuo a la boca del escenario.

En la década de los 2000, la Tercera Guerra Mundial se ha desplazado de los Urales a los desiertos de Oriente Medio. Bastó plantear ese cambio en el espacio para que la obra se recontextualizara y se modernizara. Bastó eso para que cobrara una vigencia y una actualidad realmente rabiosas, en la época en que se rodó, con toda la polémica abierta por la Segunda Guerra del Golfo.

## 1.- EXT.- TANQUETA.- DÍA

El sol brilla de forma implacable. PEDRO y JAVIER están sobre la tanqueta, mirando el vacío. JAVIER, mira desolado el horizonte. Pedro susurra:

**PEDRO:** Esto es una ratonera. No hay salida. No tenemos salvación.

**JAVIER:** Somos una escuadra de condenados a muerte.

**PEDRO:** No, es algo peor..., de condenados a esperar la muerte. A los condenados a muerte los matan. Nosotros... estamos viviendo...





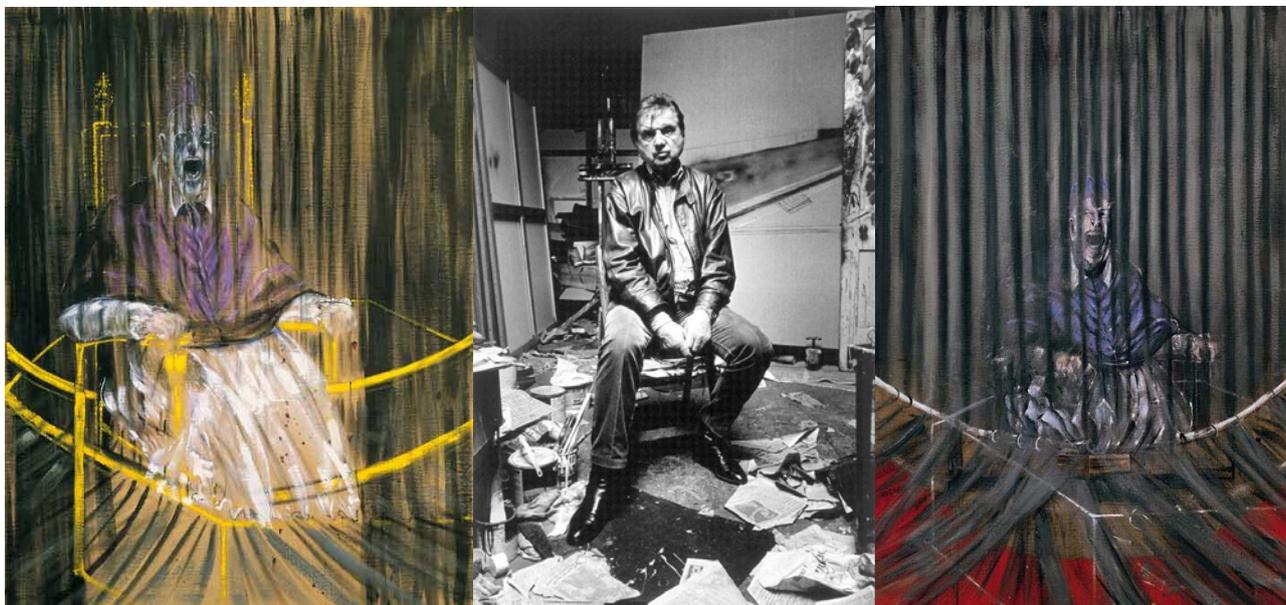




Y, como señaló el mismo Sastre, en ese desierto que no permitía refugio alguno los personajes vivían un encierro magnificado con respecto al que vivían en la obra teatral en la cabaña abandonada. Al final de la obra, cuando los personajes han expiado ya sus culpas y Pedro, el protagonista, espera la llegada de un batallón que posiblemente le ajusticie por haberse rebelado y matado a su superior, el espacio se disuelve en lluvia. El encierro, la sensación de opresión, se distiende en un imposible (como ocurría en el final de *Los engranajes*). Y los mismos personajes desaparecen en la lluvia. Forjados en el clima de angustia del espacio, al desaparecer este clima desaparecen como personajes, y sólo queda la nada como liberación que trae la lluvia. El espacio de la representación vacío, descargado de los personajes, de sus traumas, de sus conflictos, de la trama.

## LA NATURALEZA INDIFERENTE DEL ESPACIO TEATRAL.

Considero del todo pertinente citar de forma visual al pintor Francis Bacon. Su obra, dos estudios realizados sobre el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez y su mismo retrato en su taller.



George Deleuze advierte en *Francis Bacon: Lógica de la sensación* acerca de:

...un «lugar» en los cuadros de Francis Bacon -una pista, un círculo, una línea-, que aísla a la Figura de su entorno natural, consiguiendo que su obra no narre nada ni represente nada. Son *lugares* que con relación a la Figura definen un *hecho*. Este hecho se ve rodeado también, en los cuadros de Bacon, por colores lisos que no están detrás de la Figura, sino *a su lado*, a todo *su alrededor*. El aislamiento rompe la representación, la narración o la ilustración. Cuando la pintura no tiene modelo que representar ni historia que contar, solo puede escapar de lo figurativo hacia la forma pura (= abstracción), o hacia lo puramente figural (= por extracción o aislamiento). Antiguamente, el sentimiento religioso hacía posible la liberación de las figuras en la pintura, pues los personajes religiosos estaban fuera de toda figuración, eran un universo separado de lo humano. La pintura moderna, al renunciar al sentimiento religioso, tiene más dificultades con la figuración; prueba de ello ha sido la necesidad de crear una pintura abstracta. Pero Bacon, como Cézanne, opta por llegar a la Figura aislada a través de la sensación, actuando directamente sobre el sistema nervioso, pintando una sensación mediante su Figura aislada.

Examinemos los estudios de este pintor sobre Velázquez. Veremos en ellos (como prácticamente en cualquier obra de Bacon) cómo la figura está coartada por una serie de marcas, de acotaciones, que definen un lugar concreto, cerrado en el espacio. El personaje

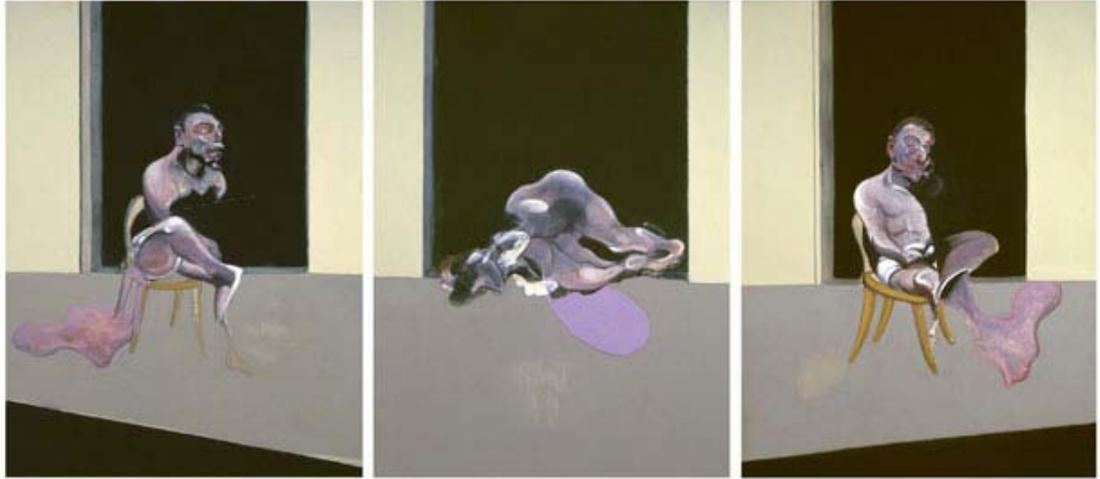
parece verse condenado a vivir encerrado en ese espacio mezquino. Dentro de ese encierro, además, hay una animalización degradada de la figura. De alguna manera en ese espacio se le condena a ser cuerpo, y a vivir la brutalidad de la carne y de su fin último: la putrefacción.

Pero si esa situación de encierro nos parece angustiosa, más lo es el ver que ese lugar acotado que marca un encierro, también aísla y protege al sujeto de un espacio indefinido, amenazante y a un mismo tiempo indiferente a lo humano. De hecho, los personajes de Bacon parecen estar deformándose, pudriéndose, al estar sometidos a esa tensión, entre un vacío no humano y un lugar de encierro deshumanizado.

La misma foto de Bacon en su estudio nos trae esa imagen, no sabemos si más o menos angustiosa al ser una fotografía de una persona *real* captada en un instante de realidad lo que ésta representa.

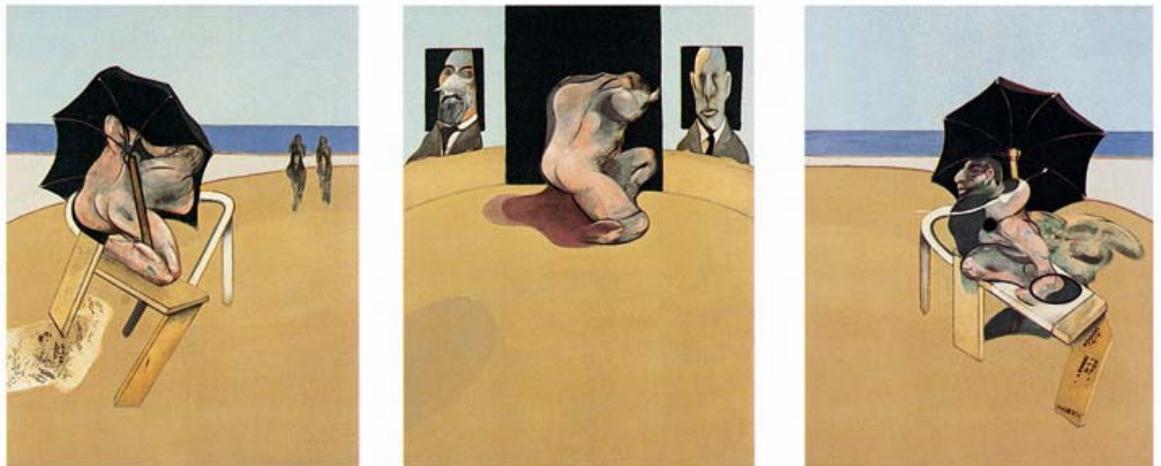


Consideremos los Trípticos en los que de forma obsesiva Bacon retrataba a su pareja, George Dyer, tras su muerte producida por un intento de suicidio.



En el caso de la obra anterior, *Tríptico* (1971), el afuera está definido por un espacio en negro, limpio. Un espacio disgregador, pero también atractivo. Un estado en el que el personaje desaparece, pero también se libera de la torsión que le hace vivir en la agonía de una putrefacción viviente.

En la obra reproducida a continuación, el *Tríptico 1974-1977*, última de esta serie de cuadros de gran formato, la figura masculina denuncia la evidencia de la falsedad de ese lugar acotado y se introduce por propia voluntad, con clara determinación, en ese negro que perfora el entorno del personaje en su mismo centro.



Podemos aventurar que esa tensión es igual a la que se da en el espacio teatral. Un espacio que al mismo tiempo construye una realidad y delata la falsedad de esa realidad creada. Un espacio aún reconocible pero que se construye sobre un espacio que rechaza la medida de lo humano.

Pero la convención teatral no es un burdo engaño, como han pretendido esfuerzos sucesivos que procedían a la deconstrucción y desenmascaramiento del texto y que desmontaban como falsedad sus procedimientos. La convención teatral es una herramienta epistemológica que permite descubrir las limitaciones de ese entorno que construye la representación. Curiosamente, el espectador es partícipe en ese espacio como testigo, pero se le impone una distancia con respecto a lo que se representa en la escena. Se le sitúa en el lugar donde se denuncia la precariedad de ese espacio; en ese límite en el que el espacio de la representación ha sido evidenciado como no real; y en que además *debe* ser evidenciado como no real, para poder dar cabida en él a alguien que no perteneciendo al universo que la ficción crea, sí que pueda participar de este universo ficcional. Al espectador se le obliga a distanciarse y extrañarse con respecto a lo representado.

En ese lugar, el lugar en el que esa realidad que se representa es puesta en duda, en este lugar se deja al espectador la posibilidad de rechazar la ficción (cosa que nunca se permite a los *otros*, a la otra parte de la representación, a los actores). Curiosamente, en ese lugar en que se permite y hasta se obliga a criticar las bases de ese universo ficcional, en ese lugar que es un punto de fuga en la clausura del espacio de la representación, el espectador realmente vive una ausencia de libertad.

El espectador puede descartar o criticar la representación, pero debe asumir una posición de inmovilidad física en ese lugar que le reserva el hecho espectacular. Se le obliga a ver lo que sucede en el acto de la representación. Y además, existe la prohibición al actor, implícita y explícita, de invadir el espacio del espectador. Por mucho que se juegue a mezclar ambas realidades, siempre hay una “cuarta pared” que crea una distancia entre el espectador y el actor; aún cuando esa cuarta pared se reduzca e incluso aparentemente desaparezca físicamente, siempre nos encontraremos con una barrera, una solución sin continuidad: la conciencia inconvertible de que hay dos realidades coexistiendo en la representación que no pueden ser intercambiadas entre sí.

## **PACTO E IDENTIFICACIÓN**

El teatro diseña un lugar de inmovilidad, un secuestro para el espectador. Pero en ese lugar el que se supone que el espectador está “cautivo” por la representación, éste vive en una

situación paradójica de superioridad con respecto a su supuesto captor, el actor. En cualquier momento el espectador podría desarticular el hecho de la representación evidenciando la falsedad del esfuerzo del actor. Una tos acabaría con la ilusión creada tan trabajosamente por la representación. ¿Por qué entonces tanto respeto hacia la escena, tanto como para que las infracciones a ese respeto lleguen a considerarse no sólo como falta de educación, sino incluso como un atentado a la buena educación, un crimen cultural? Aunque no se sepa muy bien contra quién o qué se da ese crimen. No es nada cómodo el lugar del espectador. Y sin embargo, nos entregamos continuamente a ocupar esta posición, un respeto absoluto ante el espectáculo que se nos ofrezca, aunque no haya ninguna garantía de que sea de nuestro agrado.

Aventuro que si el espectador tiene tanto respeto hacia el hecho de la representación, es porque en la representación se daría un elemento disuasorio que podría suponer una coacción a esa libertad que el mismo mecanismo de la representación supuestamente le brinda. Una coacción que podría llegar al extremo del terror. Un terror que aunque no sea real, sí que impone a través de la sublimación un respeto hacia la representación que la convención y la cultura han magnificado, tal vez a partir de un recuerdo ancestral en el que un espacio no humano, no sometido a la cultura, era algo que se vivía de forma terrible. Un terror, planteo como hipótesis, que se localizaría en una dimensión fuera de la realidad, ajena a ésta y que llegaría a neutralizar y destruir con su mero contacto a la misma realidad. No sólo a la realidad que formula la representación como verosímil, sino a la realidad global, hecha de lenguaje y de cultura, en la que se da y en la que se propicia el establecimiento de la misma sociedad y en cuyo seno son posibles los relatos y los actos de representación. Sobre ese lugar terrible, ajeno a la cultura y extraño a la realidad, es sobre el que paradójicamente se asentaría la creación de ilusión y de sentido que produce la representación.

Ese lugar terrible, ese lugar de lo real –tal como concibe el término Lacan-, sería un espacio no antropomórfico, un espacio ajeno que negaría lugares posibles para lo humano. Un lugar amenazante, impensable. El espacio negro o el espacio caótico que circunda a los personajes de Bacon. Se supone entonces, considerando la representación como escritura, que se daría en el acto de la representación un espacio primordial y terrible, un espacio que no admite ninguna idea de lo humano –y que supuestamente preexistiría al espacio creado por la representación-, sobre el cuál en seguida se constituiría un espacio completamente humano. La representación se instalaría sobre ese vacío para elaborar sobre este espacio no

antropomórfico e inaprensible otro espacio en que sí se puede dimensionar lo humano, un lugar en el que ese espacio de caótico se volvería en habitable.

En la tragedia, la idea de la fatalidad conformaría un espacio antropocéntrico, en cuanto que es medida del destino de los personajes que lo pueblan. Y en la comedia ese espacio para lo humano estaría tejido por la idea de la Ley y de las leyes grandes y pequeñas que desarrollan a ésta, leyes que conformarían, ya sea en cuanto a norma establecida, pero también en cuanto a infracción posible a la norma, los comportamientos humanos más nimios.

En esa idea de humanización de un espacio primordial inhóspito a lo humano, cuestiones como el lenguaje, la educación y la cultura son muy importantes. Ese espacio podrá ser humano en cuanto que el lenguaje lo recree, en cuanto a que sea posible ser aprendido y en cuanto a que se pueda inventariar y transmitir como un legado cultural.

Pero aún así, podemos argumentar, esa situación de creación de un espacio humano sobre un espacio caótico es bastante discutible, en cuanto a que estamos jugando con un concepto que difícilmente podemos considerar, el de la existencia previa de ese espacio caótico dentro del hecho de la representación; y más en el ámbito en que se es posible y se da el hecho de la representación. El teatro, a no ser en alguna situación aunque extraña, aunque no sea descartable, es un arte social; es decir, es un acto cultural y un hecho de lenguaje, y como tal la representación se da en lugares tipificados, ordenados. No caóticos.

Para cumplirse entonces esa recreación de un espacio social tejido sobre un espacio caótico, el teatro, el hecho de la representación, no sólo plantearía un orden, sino que antes debería presuponer un caos. Para que haya trama, para que haya orden, debe antes (o mejor dicho, de forma paralela a como instaura el orden asociado al espacio de la representación) plantearse una duda acerca del orden exterior a la representación, del orden que configura la realidad en que se inscribe el espectáculo y la sociedad que lo permite. Esa duda, ese hecho de borrado de la realidad, es fundamental para poder crear la convención acerca de la posibilidad del espacio de la representación. De alguna forma, la realidad de ese espacio circundante a la representación se adelgaza hasta llegar a desaparecer, para paralelamente dar entidad al espacio ficcional que se construye sobre él.

Se pondría en duda ese espacio global, el espacio de realidad reconocido socialmente, para recrear un espacio que remite a un estadio ancestral, previo a la escritura. En cuanto eso, podemos considerar cuánto daño hará al hecho de la representación las trazas de ese espacio exterior, de ese orden ajeno a la representación, que se cuelan dentro del teatro: un ruido, una

luz, un comentario. El espacio en que se pone en escena la ficción está acotado no sólo para fijar el lugar de la representación, sino también para, dudando acerca del espacio socialmente reconocido, lograr un grado cero, desde el que podamos suponer ese espacio que rechaza lo humano y el orden de la escritura, y por encima del cuál la representación volvería a tejer un espacio habitable. Un espacio no antropomórfico sobre el cuál se diseña un espacio cultural y antropomórfico que se da, repetimos, en cuanto a que se someten a todos los elementos que se dan cita en la representación a una fuerte socialización.

Quizá una de las funciones más importantes del hecho de la representación, pese a ser casi invisible, al ser tan básica, es la de asignar lugares: un lugar para el espectador, un lugar para el actor, y los lugares que la acción teatral marca, superponiendo en estos además ambos rangos de realidad, la del actor y las del espectador.

A esa asunción por parte de los sujetos existentes en la representación de los lugares que marca ésta para ellos, y que además permite direcciones bien concretas en los flujos de relación que se dan entre ellos, la podemos relacionar con lo que se llama el pacto ficcional o el pacto de la representación. Si el espectador rompe el pacto, lo cuál le es dado como un derecho por parte de la naturaleza de la representación, surge la amenaza con que se desborde ese espacio no antropomórfico, que inevitablemente contaminará el espacio de realidad, ese espacio que se supone afín y al que se le supone continuidad con el de la representación.

De alguna forma, aceptar lo imposible -es decir, darle credibilidad a lo que se declara como mentira, a la representación, aceptando el pacto- nos defiende de lo que nos disolvería, de ese espacio caótico que se conjura en la representación para poder ser luego escrito. Es curioso que la cercanía de la muerte parezca vaciar de sentido el acudir como sujeto a una representación. En un caso tan extremo, sería imposible separar el espacio no antropomórfico del antropomórfico.

Y aquí podríamos traer a nuestra reflexión los controvertidos conceptos de identificación y catarsis. Si en el lugar del espectador se da una confusión entre el espacio del espectador y el espacio que define el espectáculo sobre el universo de la ficción, podemos ver que quizá esas relaciones espaciales comunes entre un espacio real y un espacio imaginario contribuyan a que se den a posteriori fenómenos de identificación del espectador con la trama. Y que habría razones para suponer que este tipo de identificación sería más posible que las llamadas identificaciones entre espectador y personaje: la identificación imaginaria, en cuanto a ser objeto de ser mirado; la identificación emocional o simpatía, la identificación

motivacional o empatía. Conceptos sobre los cuáles quizá la crítica ha incidido demasiado, por encima de esas otras identificaciones, más básicas e inmediatas, las originadas por la confusión de los dos espacios y de forma similar, aunque con mecanismos diferentes, a la que se daría entre el tiempo vivido por el espectador y el tiempo que articula y organiza la trama.

En esa combinación de espacios –y de tiempos- se da un efecto fisiológico y psicológico de base, y se crean los principios cognitivos que permiten dar entidad al universo ficcional de la representación, así como elementos sensoriales que crean la ilusión de desplazarse por un universo, que si no es real, sí tiene muchas características físicas y concretas que hacen que se asemeje, a nivel de sensaciones, con nuestro espacio real y nuestro universo de realidad según conocemos por nuestra experiencia. Estas bases físicas, cognitivas y sensoriales, quizá sean sobre las que se asienta la asunción de la ficción, y tal vez gracias a ese juego de correlaciones espaciales y temporales, el espectador se ve implicado en la trama de una manera orgánica.

Puntualmente, señalo ahora la gran diferencia del espacio teatral con respecto al espacio cinematográfico. El montaje o, según Noel Burch, *decoupage*, deslocaliza una y otra vez al espectador y le impide llegar a esa identificación espacial, creando sin embargo un espacio homogéneo, externo al del espectador, y autoreferenciado. El espacio cinematográfico es un espacio autoreferencial, que niega la experiencia sensorial del espectador, para tejer un complejo sistema de coordenadas que permite o quiere permitir una intelección completa de ese espacio en cuanto a las situaciones relativas que mantienen entre sí los lugares que despliega la ficción. Algo que no tiene nada que ver con el espacio teatral, ya que dada la inmovilidad y localización del espectador en el teatro, el espacio no puede ser referenciado de la misma forma. De hecho, Christian Metz contraponen la creación de un efecto extremo e imaginario de ilusión de vida presente en el cine con su imposibilidad en el teatro, debido a la existencia de una continuidad en lo teatral entre el espacio de la representación y el espacio de lo social y de la realidad. Se daría en el teatro por ello un mecanismo que cortocircuitaría la posibilidad ilusionista –ilusoria- de un espacio imaginario homogéneo.

Por otra parte, ese adelgazamiento de la conciencia del espacio de realidad cotidiano, hasta llegar dentro de la representación a la certidumbre de la hegemonía de un espacio no antropomórfico, quizá sea también básico en cuanto a la forma en que se vive el momento cumbre de la tragedia, la crisis, y a cómo se permite al espectador alcanzar la respuesta deseada ante este momento, la catarsis. En la crisis el espectador llega a una indefensión

máxima con respecto a la representación, en que se aúna la intelección con la emoción, para producir una sensación extrema de “piedad y horror”, que provoque, según Aristóteles, la “purga de las pasiones”: la llamada catarsis. En ese momento la trama llega a una quiebra, y el espacio de la representación, en cuanto a instauración de un espacio social y habitable, se muestra como más sujeto a la duda y a la crítica. Ante esa crisis del espacio de la representación, aparece la amenaza del espacio caótico supuesto por el mismo hecho de la representación. El espectador se ve abocado ante la certidumbre de ese espacio indiferente y caótico que el espectáculo ha ido propiciando por solapamiento por debajo de aquél sobre el cuál se ha dispuesto la trama.

He defendido la importancia de reclamar en el teatro reflexión, crítica y diálogo. ¿Hasta qué punto es real que se dé en el teatro ese diálogo? Quizá no sea algo asegurado ni desde el texto ni siquiera por la puesta en escena o las actitudes de los actores. Quizá esa voluntad de diálogo sea realmente un planteamiento a priori, una propuesta genérica del hecho teatral, previa a la misma representación y consustancial con ésta. Realmente, este diálogo sólo se concreta en cuanto a que se dé la voluntad para ello por parte del que interpreta el hecho espectacular. Aunque un diálogo sólo se puede dar en cuanto haya reciprocidad. Y esa reciprocidad en el teatro se basa en la aceptación de los roles de actuante-espectador. ¿Existirá para que ésta se genere una coacción basada en el temor a ese espacio no antropomorfo que circunda el lugar de la representación? O dicho desde otro punto de vista, ¿hay un esfuerzo de colaboración para construir un espacio humano entre los que intervienen en el pacto, entre el espectador y el actor? ¿Es el hecho representado y la manera en que lo es metáfora de un espacio que los espectadores deben empeñarse, desde la convención del teatro en crear “afuera”, como un hecho social? Y está claro que entiendo aquí convención como encuentro, como cónclave, como asamblea.

## **LOS TRES ÓRDENES DEL ESPACIO**

A partir de este dispositivo posible que daría cuenta del hecho de la representación, de esta articulación del espacio teatral, y de cómo ésta relacionaría el espacio de lo real con el espacio de la comunión social que se da en el teatro y el espacio de realidad, externo a éste y

que le englobaría, se pueden expresar los tres órdenes examinados arriba para dar cuenta de la complejidad del espacio teatral: la consideración del espacio como hecho simbólico, como representación realista y como lugar de lo real.

En el caso del orden simbólico, se representa algo que se denota como ausente. El espacio recreado no pretende llegar a ser nunca lo que se representa y precisamente lo que hace es declarar una y otra vez la ausencia de ese espacio representado. Ese acto de sustituir, de representar una realidad que no tanto figure lo que quiere representar como que cree un sentido por el cuál podamos intuir lo que no vemos, es homólogo a la forma en que se articula, sobre el espacio caótico, un espacio de la representación que invoca ese espacio de referencia que al mismo tiempo es negado por el acto mismo de la representación. El espacio de la representación es metafórico, y se vuelve antropomórfico en cuanto que se supone una instancia que permite esa relación entre el espacio sensible y a ese espacio que por definición es inaccesible a los sentidos. Una operación que remite a una estructura cultural preexistente.

En el espacio realista, sin embargo, hay un factor ilusionista, en el que el espacio de la representación se quiere reconstrucción lo más fidedigna posible de ese espacio al que se remite. Se intenta adelgazar esa distancia entre la escena y la realidad. Pero realmente lo que se está trabajando sobre todo es con los lugares sociales que establece la representación. Podríamos decir que existe un flujo entre el espacio social exterior y el establecido en el teatro por la comunidad congregada en la representación. Este flujo tiene dos sentidos, el del afuera hacia adentro (imitación); y el que dimana del lugar de la representación hacia fuera, en donde se percibe un esfuerzo normativo y de puesta en común de unas leyes sociales que se prueban en el teatro para establecerse como Ley en la sociedad. El teatro es convención, es asamblea, y el espectador ocupa un espacio social, más o menos participativo, según la ideología que quiere transmitir o en que se apoya la obra. Pero sobre todo, se marca para el espectador un lugar social, y en la escena se ve la referencia de ese espacio social de referencia, con el que se da continuidad física con la escena y al que se quiere dar continuidad ontológica y sustancial con ésta, mientras que en sentido contrario, se da una imitación simpática y metonímica del espacio de la representación con respecto al espacio de realidad. Esto supone una continuidad que pasa precisamente por la conciencia, en este caso conciencia social, del espectador, dándose de antemano una identificación entre los lugares marcados por el espacio de la representación y los lugares percibidos e identificados desde la perspectiva del espectador. La coincidencia de esos dos espacios implica a la conciencia del espectador en la obra y le hace activo ideológicamente con respecto a ésta.

En cuanto a considerar la escena como lugar de lo real, se destaca entonces ese factor de destrucción del espacio cotidiano que se da en el teatro, sin que se privilegie sobre esto el hecho de la reconstrucción del espacio de la representación. Por decirlo así, en ese teatro extremo se da un cortocircuito de la función espacial del teatro, y así mismo, se sabotea o degrada el lugar social marcado para el espectador. Sólo tenemos cuerpos en la escena, y el espectador es un cuerpo más, cuya diferencia con respecto a los de los actores es su inmovilidad e indefensión. Es víctima del hecho teatral, un hecho que no representa nada, sino en el que se da una celebración del hecho de la destrucción del espacio realista de nuestra cotidianidad.

En cada uno de estos órdenes tendríamos presentes las diferentes articulaciones de ese espacio que genera incesantemente el hecho de la representación. Pero además, los tres órdenes se dan de forma simultánea, con lo que no tenemos una concepción simple del espacio, nunca una reducción del espacio de la representación a alguno de los órdenes examinados, sino un entramado de relaciones entre los diferentes órdenes del espacio de la representación, que generan así mismo una gran complejidad en cuanto a la relación del espectador con el hecho espectacular, y hacen que el lugar del espectador sea tan complejo como contradictorio, hasta llegar a instalar en este lugar problemático una duda permanente y consecuentemente una dialéctica que centra al espectador como su sujeto y al espacio social como su objeto.

## **CONCLUSIÓN: EL ESPACIO COMO DIÁLOGO**

En el caso de mis textos teatrales, considero siempre ese marco de lo real que rodea el espacio de la representación, y planteo de forma explícita la reflexión acerca de ese límite. Le doy importancia fundamental a cuestionar la habitabilidad del espacio de la representación. No (o no sólo) en cuanto a una desconfianza sobre su existencia, sino por un interés acerca de su *cronotopogonía*, la forma en que espacio y tiempo se volverían a crear a partir de un espacio degradado, en un gesto de génesis postclásica que indicaría la posibilidad de fundar una nueva cultura tras el vaciado que ha supuesto la crisis cultural del final del milenio pasado. En mis obras siempre aparecen espacios precarios, inestables. Habitualmente, espacios cerrados, agobiantes, clausurados, en muchos casos correlatos de los personajes que se mueven por ellos. Y en estos espacios no es extraño que los personajes se miren y espíen a

sí mismos. Que pongan en escena el acto de mirar, y desdoblén así la realidad representada en cuanto que a su vez, desde la escena, ésta es objeto de mirada. Se plantea entonces el problema de dónde está ese límite entre espacio antropomórfico y espacio no antropomórfico, incluso se cuestiona la necesidad de ese límite, y la razón por la que ese límite existe. De alguna manera, en esa indagación planteada por mis obras y citada más arriba acerca del sentido se plantea el problema de la presencia en escena de lo real, y se examina cómo lo real está presente en el espacio teatral cercado a ese espacio de la representación, que no es sino correlato del personaje. Con lo cual lo real amenaza de forma precaria al personaje y a toda la máquina de la ficción, y ésta tiene que probar su validez y emerger desde el caos de lo real – desde ese espacio caótico- para ser probada como posible. Lo cuál implicaría la posibilidad –y la necesidad- de lo humano.

El teatro es el lugar donde el espacio se crea. El teatro así mismo produce un efecto de distancia con respecto al espacio realista. Se crea un espacio ordenado y social, un espacio habitable, aunque de forma declarada y evidente, del orden de la *mentira*, aunque una mentira que no es sino formulación de la verdad. Simultáneamente a la creación de ese espacio ordenado, el orden realista habitual y asumido se ve sometido a un proceso de extrañamiento y duda, hasta crear paradójicamente un espacio caótico, supuestamente previo a la creación de ese nuevo espacio ordenado. En el teatro se da esa re-creación del espacio ordenado a través de un espacio caótico que es figurado por duda o degradación del espacio establecido por la realidad. El darse una vez y otra del teatro, la repetición de la representación, no es un hecho contingente. Es importante la repetición de esa recreación, que asegura que siempre que se dé el hecho teatral se dará este fenómeno (como en el Catolicismo, es importante el que siempre que se dé la misa se dará la transustanciación). Es una promesa que se renueva, un proceso que es posible volver a actualizar, una y otra vez, siempre que se den las bases para la representación. Es una promesa de que la creación de sentido es algo que es posible volver a formular.

Admitiendo esa posición del espectador, que se sitúa de forma crítica con respecto al espacio de la ficción, queda claro que lo teatral reclame una y otra vez la reflexión y el diálogo. Que la mirada crítica sea la herramienta fundamental de lo teatral. Y que, rodeado por la certidumbre de un espacio no antropomórfico, el teatro juegue una y otra vez a crear un lugar para lo humano y que lo haga precisamente a través de la crítica de ese proceso de producción de sentido. El teatro es el lugar donde el espacio se hace humano, y lo hace a través de una ceremonia a un mismo tiempo social y personal, que de forma paralela concita y

necesita de la razón y de la sensación. El teatro es el milagro de todos los días en que a través de la inmovilidad se nos hace parte de una comunidad social que nos hace pensar el espacio y el tiempo y crear el sentido de la realidad.