

El cubo y la esfera en la teoría dramática de Souriau.

Hernando Cortés

En el teatro un universo en presencia manifiesta impone su realidad. El sistema de fuerzas encarnado por los personajes en un momento dado queda definido por lo que Etienne Souriau llama 'el dispositivo estelar'; es decir,

"La unidad dramática fundamental, núcleo dinámico a partir del cual se organiza la obra entera, incluidas las manifestaciones escénicas". (1)

Pero dicha situación dramática apela también a lo arquitectural, implica la necesidad de la ejecución escénica para su 'teofanía' (2), aun en su reducción al libro, pues la imaginación rehace la síntesis de música, poesía, mímica, danza y literatura — que diferencia al teatro de las demás artes y reconstruye todo lo que exige la ejecución escénica, aunque fuertemente disminuido.

"Quien prefiere un arte, prefiere siempre su condición física particular". (3)

La Historia permite aseverar que las manifestaciones escénicas no dejaron jamás de ser buscadas por un público determinado, diferente de aquellos públicos reunidos para otras artes.

De modo que el teatro es

“el arte que consiste en reunir hombres para exponer y debatir ante ellos su propio destino”. (4)

Souriau intenta la síntesis. Hace intervenir en la definición del teatro lo social, lo dinámico y lo arquitectural. Con ello niega la disociación arte = espectáculo — literatura = texto.

Detengámonos en el carácter de arquitectural para esclarecer la medida cualitativa del ‘dispositivo estelar’.

Expliquemos:

De lo que se trata en todo arte es de presentar un universo: el universo de la obra. Así también en el arte del teatro.

“Un universo en plena potencia para emocionarnos, trastornarnos o imponernos su realidad, para ser durante dos horas toda la realidad”. (5)

Un ejemplo. La tragedia de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* (6) no se reduce únicamente al personaje de Hamlet. En ella se hallan también Ofelia, Horacio, Laertes, etc., unidos en una acción común que los ata, los enfrenta y los vulnera. Pero se encuentran también, el castillo de Elsinor, el mar agitado, el cielo nublado, la tierra recorrida por fantasmas. Todo ello está presente para el espectador, y lo rodea y absorbe. Es un pequeño fragmento, un núcleo recortado del universo inmenso, que tiene por misión suscitar por sí mismo el universo entero, ya que éste es imposible reducirlo a lo que le es presentado concretamente al espectador en el escenario.

Otro ejemplo: “*Una puerta debe estar abierta o cerrada*” de Alfredo de Musset. (7) El Conde y la Marquesa entre las paredes de un salón es todo lo que le es presentado al espectador concreta-

mente, todo lo que se realiza ante él físicamente. Pero cuántas presencias diferentes flotan alrededor de ellos, que son absolutamente necesarias a la acción y que están ligadas a nuestros personajes en una misma y única aventura. No solamente en el pasado y en el porvenir sino también en el espacio que los rodea, personajes invisibles que actúan en ese espacio. El señor Camus, vecino del campo, el joyero a cuyo establecimiento habrá de llevar el anillo, las empleadas de la sombrerería que traen el sombrero, la corriente de aire que se cuele por la puerta, el frío que hace esa tarde, el chaparrón que cae sobre París. Y a este mundo exterior tenemos que agregar los mundos interiores igualmente invisibles e igualmente esenciales a la acción: los pensamientos y los sentimientos de los personajes presentes. Todo eso está allí, con una presencia a veces vaga y flotante; a veces aguda, evidente y actual, aunque invisible.

En consecuencia todo el universo debe hacerse presente, imponerse, sustentarse y evocarse por un núcleo central, por una pequeña parte de realidad realizada, que está siendo colocada ante los ojos del espectador y cuyo centro activo es el grupo momentáneo de actores que están sobre la escena.

"Microcosmos central en estado de crisis donde el conflicto vivencial de un pequeño número de personajes encarna, refleja como en un espejo y hace presente a los sentidos y a la mente, mediante una acción, la condición de macrocosmos humano del que es delegado provisorio y representante". (8)

¿Pero cómo obtener esa presencia total, esa vida común del universo de la obra, a partir de un pequeño punto central, presente y actuante, cuya esencia es una menuda constelación de personajes? Mediante dos procedimientos, puntualiza el maestro francés.

Abarquemos el universo entero de la obra, en su supuesta realidad, con toda su dimensión de espacio, de tiempo y de

humanidad. Toda la Dinamarca podrida de Hamlet, todo el París lluvioso de "Una puerta . . ." En este universo recortemos como con cuchillo un pequeño cubo. Por ejemplo, el que contiene el puesto de centinela en la explanada del castillo de Elsinor, el del salón de la Marquesa, con su mobiliario, sus adornos, el cojín donde se arrodilla el Conde, el leño que pondrá al fuego, la puerta que se abre y se cierra, la ventana que comunica con el exterior, sin olvidar a los dos personajes del diálogo. En el interior de ese cubo se realiza concretamente, físicamente, en carne y hueso, en madera y tela, todo lo que en él debe encontrarse según el texto. Enseguida, quitémosle uno de los lados a ese cubo de realidades concretas, visibles y audibles, abriéndolo hacia el espectador. Y ese cubo, esa pequeña caja con todo su contenido y abierta por un lado, tendrá la misión de sostener el resto. Alrededor de él, se construirá y se agrupará el universo virtual.

El procedimiento del cubo tiene tres características bien marcadas.

Primero, su realismo. Todo lo que está delimitado por el cubo debe ser figurado concretamente, hecho aparente a los sentidos. Su forma es definida y sus límites precisos, inmutables en tanto un cambio de escena, de lugar y de escenografía no nos presente otro cubo recortado en otro lugar del universo de la obra.

Segundo, su orientación. El pequeño cubo se abre por un lado hacia el espectador, se encuentra frente al espectador.

"Tiene hacia él una vección, una dinámica en flecha horizontal". (9)

Si por el momento el actor da la espalda al público, ilustra Souriau, esa espalda será en ese momento la que se dirija al público, será una espalda dinámica, una espalda que flecha, que actúa escénicamente; portadora de fuerza, una fuerza que es como un disparo dirigido hacia la sala y que hace impacto en el espectador.

Tercero, su arquitectura constreñida. Este pequeño trozo de universo está interiormente organizado,

"organización física que establece de inmediato y hasta el final todo lo que puede ocurrir" (10)

en la caja. Toda la aventura dramática, todas las evoluciones de los actores, todos los juegos de escena están constreñidos y conformados de antemano por el dispositivo escénico adoptado y aceptado. Las columnas del templo que Edipo (11) tantea hasta el momento en que sus evoluciones lo enfrentan al público, descubriendo sus órbitas vacías en una máscara sangrienta, así como las escaleras de la casa de Willy Loman (12), por las que descenderá triunfante para hundirse en la noche de su muerte, se hallan en el escenario desde el principio y es necesario que Edipo las palpe y es necesario que Willy Loman las descienda por última vez. Por supuesto, todo está establecido de antemano y las columnas y la escalera responden a un cálculo, anuncian proféticamente el paseo trágico de Edipo y el descenso patético del Viajante. Todo debe conformarse a una decisión escénica inicial, a una arquitectura preestablecida. Incluso el sofá del *Proverbio* de Musset, puesto en mitad de la escena o en el foro, es una fuerza inerte que bloquea un punto, que pone un obstáculo a la libre disposición del espacio y que obliga, a sentarse en él o a rodearlo. De aquí la importancia de la cuestión inicial: Dónde se colocará el sofá. La solución dará una forma a la escena,

"una forma que será una fuerza". (13)

Pasemos ahora al principio de la esfera. No hay escena ni hay sala; no hay límites. En vez de recortar de antemano un fragmento determinado del mundo de la obra, se busca su centro dinámico, su corazón, el lugar en que la aventura exalte o agudice su patetismo, y se deja que ese centro irradie libre e indefinidamente su fuerza. Los actores que encarnan ese corazón, centro dinámico del universo de la obra, son oficiantes, son magos cuyo poder se ejerce sin límites fijos en un espacio indefinidamente abierto y libre. El mundo ficticio del que son centro se extiende y se impone tan vastamente cuanto le es posible al poder de instauración y

de sugestión del grupo que ejerce el encantamiento. Los actores son el centro y la circunferencia no existe en ninguna parte. Se la hace huir al infinito, englobando en ella a los mismos espectadores, acogiéndolos en esa esfera ilimitada. Por supuesto, siempre será necesario un suelo, una superficie donde contener y a partir de la cual se deje evolucionar a los actores. Y un lugar, sea un edificio, sea un anfiteatro, sea un paraje, sea una calle, para que puedan emplazarse con sus espectadores. Pero llámese atrio de iglesia, o pista de circo el lugar de la 'teofanía' teatral no limita nada, no impone su forma a lo que ocurre, no tiene otro fin que el de servir de lugar donde reunir actores y espectadores en torno a un centro en el que vibra y palpita la aventura que anima el universo de la obra.

Tampoco hay aquí ningún decorado propiamente dicho, si por el decorado entendemos las paredes de la caja, apariencias destinadas a ser vistas desde un punto dado, situado en el ojo del espectador. Sólo lo que es necesario para fijar pasajeramente aquello que debe intensificarse o marcarse localmente. Por ejemplo, en una pista circular, una escalera de tijera y dos cajas de madera. Estas pueden devenir a voluntad sillas o patíbulo, baúles o roca. La escalera puede convertirse, según el instante o la voluntad dramática, en una torre, en una montaña o en un fantasma. En el sistema del cubo, todos los seres representados tenían forzosamente uno de estos dos modos de existencia: o eran reales y visibles en la caja, en el interior del límite recortado; o eran inmateriales y desencarnados, más allá de esos límites, en lo invisible, es decir, entre bastidores. Aquí no hay bastidores, todo lo más hay que Souriau denomina 'mansiones' (14), hacia las cuales los seres cuya presencia es menos útil momentáneamente,

"se alejan hacia una presencia más vaga y más lejana" (15)

y luego vuelven para adquirir mayor visibilidad, mayor presencia actual y localizada, a medida que son llamados a comparecer por voluntad del autor, bajo una forma de apariencia cuyo realismo carece de importancia.

Si queremos hallar la base sobre la que se sustenta este juego de pura sugestión, imaginemos, ejemplifica Souriau, a un niño sentado en una silla golpeando a latigazos la silla que tiene delante. Al niño le basta este juego mímico para sentirse viajando en coche de caballos o en un trineo jalado por perros. Imaginemos también a un payaso que obliga a levantar la cabeza a su público pretendiendo que la paloma del prestidigitador sigue revoloteando bajo la carpa del circo. Recordemos, por último, la anécdota del actor inglés Garrick que hizo llorar de ternura a un grupo de amigos al mecer un cojín entre sus brazos, y luego los hizo pegar gritos de angustia al lanzar con imprecaciones — “¡Pequeño bastardo!” — el cojín por la ventana.

“Convención válida en el teatro, a condición de que los espectadores no entremos en el mismo juego, tentados de mirar también estos juegos cuya esencia está en la *figuración* mímica y verbal de la acción”. (16)

En el sistema de la esfera es pues el actor más que el utilero, o que el escenógrafo, o que el tramoyista, quien hace volar la paloma por el cielo del circo, quien hace visible el bosque de Konradsweller donde se despiden Alfredo III y Clara Zachanassian, (17) quien materializa hasta lo sensible el subconsciente turbido de Paul Hinkemann (18).

Esta fluctuación, esta matización, este deslizamiento que va de la presencia completamente encarnada, por la presencia apenas figurada, a la presencia inmaterial, se opone al primer sistema, al todo o nada —realistamente presente o completamente ausente— del sistema del cubo.

Pero hay todavía otra diferencia, otra contradicción. El enfrentamiento vectorial de actor y espectador, en este sistema se halla desubstanciado, o no se halla. En el recinto improvisado o alrededor del terraplén elegido, los espectadores son como participantes, como invitados del actor en este universo que está por suscitarse.

Los espectadores están contenidos en una esfera cuyos límites palpitantes pueden dilatarse hasta el infinito, englobándolos a ellos mismos y hasta sobreexcediéndolos. En el cubo, indicábamos, era la espalda del actor la que vuelta al público actuaba escénicamente. En este caso, como el actor trabaja íntegramente con su cuerpo, ya no se trata de su espalda. Su triunfo sería hacer trabajar la espalda del espectador. Pongamos que la Fatalidad, personificada en el Pastor, avanza hacia Edipo desde detrás del espectador, desde sus espaldas, donde un escalofrío de terror las recorre por sortilegio del actor.

Existe un tercer punto de vista por el cual este esfuerzo de expansión universal del núcleo central se opone, por su libertad de improvisación y de movimiento, al constreñimiento arquitectural preestablecido del sistema cúbico. Esto es, la disponibilidad absoluta, por simple invocación, de toda apariencia en un instante necesaria y de toda dimensión por recorrer, 'una maleabilidad absoluta de la materia teatral', una improvisación perpetua y sin obstáculos, sin cálculos, sin constreñimientos. Pero, desde luego, esto es un ideal, el ideal irrealizable perseguido por los partidarios de la esfera. Y ante la imposibilidad de poder realizar dicho sueño, echan mano a procedimientos precarios, lugar indeterminado, evocaciones imaginarias o convencionales, proyecciones de cine, compartimentos múltiples, etc., con el propósito de atraer la atención móvil del espectador y crear la impresión de que se está evocando instantáneamente uno u otro punto del universo total de la obra. Pero, nos advierte Souriau, en el fondo, el procedimiento de la sugestión, de la magia, que reposa sobre el poder del verbo y la autoridad del actor, ayudado por un mínimo de figuración visible y concebido conscientemente como pretexto imaginativo y evocador, es el mejor medio de

"ayudar a la virtual omnipresencia cósmica, que es el ideal de los esfericistas". (19)

El principio cúbico tiende a organizarse en el género de la es-

cena a la italiana — que es su producto natural —, mientras que el principio esférico apela a organizaciones más amplias, más flexibles, más envolventes en cuanto al público, como son el teatro circular, los anfiteatros y los espectáculos al aire libre, donde el cielo, el mismo para todos, actores y espectadores, y el paisaje circundante ayudan a crear un envolvente común para el acto teatral.

Pero en una escena a la italiana se trabaja también bajo este principio del envolvente si se intenta hacer los límites más evanescentes, ya sea por procedimientos escenográficos, ya sea de una manera general, tendiendo a romper la evidencia de los marcos estructurales ligados al local escénico.

Porque finalmente el duelo escenario a la italiana versus teatro circular no es más que un episodio y una consecuencia particular de la elección entre el sistema cúbico y el sistema de la esfera.

Los dos principios son auténticos y válidos. El principio esférico, más primitivo y más original, es el que ofrece actualmente mayores posibilidades a nuevas experiencias. Pero el principio del cubo, más sólido y más clásico, más usual en el teatro de los últimos siglos, reclama una pureza estructural y un esplendor de espectáculo que a veces da lugar a las más nobles grandezas. “El arte teatral”, argumenta el maestro francés, “ha oscilado ritmicamente entre estas dos tendencias, como lo hacía el teatro griego que las alternaba en la oposición, en la preeminencia alternativa de *orchestra* y *logeion*, *coro* y *actores*”.

El principal defecto del principio cúbico es que, o se limita a reproducir sin arte un fragmento de lo real mirado como por el ojo de la cerradura, o se estiliza y ordena tendiendo a las exageraciones de lo espectacular. Pero el principio esférico también puede caer en la caricatura. Ejemplo: Evolución de coros alrededor del área en el centro de la cual algunos actores se entregan a una especie de coreografía solemne, con evocación de leyendas o mitos, ante mil espectadores que prestan un dócil y

alucinado fervor. O, en el confín opuesto, saturnales desenfrenadas y libres, improvisaciones carnalescas en universal regocijo. En ambos casos, la cosa teatral, el arte escénico propiamente dicho, se desfigura y desaparece.

En el transcurso de la historia del teatro, perdurable ha sido la alternancia necesaria de ambos principios. Y cada vez que uno de ellos ha estado a punto de triunfar ha aparecido el principio contrario como un bien deseable. En el momento en que el teatro medioeval comienza a ser, en el centro del templo, una forma de participación dogmático-colectiva, para una mejor secularización y una mejor presentación técnica, se siente la necesidad de separar al actor realizando la presencia enfrentada en lugar de la presencia central. Y en el momento en que la organización escénica tiende a dejar predominar el principio del cubo, evitando la anquilosis, se presenta lo que el maestro Souriau distingue como 'la nostalgia de lo abierto'. Esta es una de las razones por las que en la actualidad se propaga la nostalgia de la esfera.

La verdadera vida del teatro oscila, pues, entre estos dos polos contrarios, y se exalta y activa en su lucha, en su doble y contrario impulso, en la permanente nostalgia de los dos términos extremos, nunca totalmente triunfantes, pues entonces el teatro propiamente dicho moriría. Esta antinomia esencial, este doble principio forma parte del ser mismo de la cosa teatral.

Etienne Souriau, jugando con sus propias ideas, esboza, sin embargo, para mitigar la antinomia, la posibilidad de una síntesis cuyo más eficaz y natural movimiento sería partir del cubo "para hacerlo estallar en esfera". La ventaja del cubo consiste en empezar más estáticamente por una presentación que interesa de antemano a los espectadores antes de que sean envueltos en el hechizo teatral. El principio esférico exige este hechizo desde el origen y le es difícil aprehender al espectador. El mejor y más completo triunfo del arte sería, en consecuencia, obtener el encantamiento colectivo, ganar la presencia total del universo de la obra, transitando del cubo a la esfera.

"El hombre está a la vez en el mundo y frente al mundo. El arte es como la realidad. Hay una presencia exterior, enfrentada, indispensable. Y una presencia interior no menos útil y existencialmente más satisfactoria". (20)

El triunfo estaría en que la pequeña organización arquitectónica presentada primero de frente creciera, se expandiera, se dilatará a una presencia más y más vasta, más y más cósmica, que al final de apoderara, conquistara y absorbiera a actores y espectadores en el mismo universo suscitado por el acto mágico del arte.

Siempre hará falta un 'microcosmos estelar' para Souriau, organizado estructuralmente y enriquecido con todas las posibilidades de la forma, para poder dirigir al espectador a una acción cada vez más abierta, cada vez más conquistadora, cada vez más dilatada. Esta transformación progresiva de un microcosmos en macrocosmos sería el acto triunfal del arte del teatro.

Y añadamos nosotros, un acto que ningún otro arte abrazaría con tanta amplitud, ya que sólo el teatro permite la presencia a la vez concreta a la vez espiritual, a la vez ofrecida a los sentidos, a la vez alucinante de un universo en toda su dimensión y en todo su patetismo.

NOTAS

- * Etienne Souriau, filósofo, profesor de Estética en La Sorbona, preocupado por las cuestiones que conciernen al teatro, ha escrito numerosos libros, tanto de Estética en general como del arte escénico en particular. Sus teorías en este último respecto han cobrado recientemente una vigencia y una autoridad que lo colocan a la cabeza de los teatrólogos europeos.

- (1) *Lex deux cents mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.
- (2) Teofanías: Fiestas con que celebran lo antiguos griegos la aparición de Apolo en Delfos. Quintaesencia del panteísmo. Expresión de todos los seres, tanto corpóreos como espirituales, en cuanto son irradiaciones de la substancia divina. Souriau aplica el término al hecho teatral.
- (3) *Correspondance des arts*, París, Flammarion, 1947.
- (4) *Les grandes problèmes de l'Esthétique théâtrale*, París, Presses Universitaires, 1952.
- (5) *Correspondance des arts*, París, Flammarion, 1947.
- (6) "Hamlet" de Shakespeare, estrenada en 1974, por el TNP, en el Teatro La Cabaña, bajo la dirección de Alonso Alegría.
- (7) *Una puerta debe estar abierta o cerrada* de Musset, estrenada en 1961 por Teatro El Tabano, en la Sala Entre Nous, bajo la dirección de Hernando Cortés.
- (8) *Les grandes problèmes de l'Esthétique théâtrale*, París, Presses Universitaires, 1952.
- (9) *Architecture et Dramaturgie*, París, Flammarion, 1950.
- (10) *ibid.*
- (11) *Edipo, rey* de Sófocles, estrenada en 1977, por el TNP, en el Teatro La Cabaña, bajo la dirección de Alonso Alegría.
- (12) *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, estrenada en 1971, por el TNP, en el Teatro Pardo y Aliaga, bajo la dirección de Alonso Alegría.
- (13) *Les grandes problèmes de l'Esthétique théâtrale*, París, Presses Universitaires, 1952.
- (14) En el Medioevo, escenarios colocados unos junto a otros, que se ofrecían simultáneamente a la vista del espectador y por donde los actores transcurrían en todo momento, según su fantasía.
- (15) *Architecture et Dramaturgie*, París, Flammarion, 1950.
- (16) Apuntes tomados en clase. Universidad de París. Curso Semestral 1955-56.
- (17) *La visita de la vieja dama* de Federico Dürrenmatt, estrenada en 1964, por el Grupo Carroussel, en el Teatro Segura, bajo la dirección de Philippe Toledano.
- (18) *El mutilado* de Ernest Toller, estrenada en 1976, por Chicama Producciones, en el Teatro La Cabaña, bajo la dirección de Hernando Cortés.
- (19) *Architecture et Dramaturgie*, París, Flammarion, 1950.
- (20) Apuntes tomados en clase. Universidad de París. Curso semestral 1955-56.