



Frontalidad y teatro

Registro: "Sueño de una noche de verano". UPN.

Luigi Maria Musatti

Resumen: La palabra "frontalidad" es una palabra clave para la práctica escénica, y también para una reflexión teórica sobre el arte de la escena, su historia y su destino.

¿Qué “significa” esta palabra para el teatro? ¿Qué premisas anidan en el concepto de la “frontalidad” en el teatro y qué consecuencias proceden en el plan teórico y operativo? ¿Se afirma como modalidad principal -o aun exclusiva- de la dramaturgia y de la práctica escénica justo a partir del siglo en el que nace la ciencia “galileana”, o sea desde la segunda mitad del siglo XVI?

Hoy en día la Frontalidad es uno de los problemas más serios en el teatro. Pues se trata de una modalidad proxémica (que expresa la distancia entre los interlocutores), que interesa directamente la arquitectura escénica y también la práctica dramaturgíca, el arte y la práctica del actor y todos los oficios teatrales, como también el arte y la práctica del espectador, predeterminando y aun *sobredeterminando* modos, medios, objetivos y estilos. Podríamos describirla como la “forma simbólica” de la que está impregnada la concepción dominante del Teatro desde el siglo XVI hasta el XX, o mejor aun, que la genera; por otra parte, hasta el día de hoy, su influencia tampoco parece estar próxima a su desaparición.

Por lo tanto, esta problemática continúa siendo actual, no obstante la práctica escénica de las llamadas *Vanguardias*, práctica que -durante todo el siglo pasado- encontró en la “frontalidad” el objetivo principal de su polémica, así como el concepto y el objeto escénico que iba a de-construir primero. Durante los años Sesenta y Setenta, desde las experiencias de la así llamada “Segunda Vanguardia” (en la que se desarrollan complejos movimientos como, por ejemplo, el del *Happening* o el de la *Performance*, áreas de perfecta interrelación entre arte visual, música y teatro), el modelo del “teatro frontal” se ve sometido a una severa crítica de-constructiva, cuyos postulados se encuentran expresados en forma tanto clara como radical, entre otros lugares, en la obra de Sheckner sobre la “cavidad teatral”. Desde su enfoque, la “frontalidad” se convierte en el “enemigo”, la “tradición negativa”, en tanto sustancia

de una praxis escénica que se basa en la separación entre espectadores y actores, lo que transforma el hecho teatral en un *fenómeno representativo* y, por lo tanto, de naturaleza estética. A éste modelo se le opone otro modelo “no frontal”, en el que la exigencia principal es aquella comunicación y participación que precisamente el “modelo frontal” parece reprimir o negar. Esta pugna puede resumirse con un *slogan* muy en boga durante ese período: *con-ludere vs. in-ludere*. La acción de la Vanguardia experimental, sobre todo la americana (pienso en el “*Living*”, aunque no de manera exclusiva), se proyecta resueltamente en un juego que mira hacia un compromiso global entre actores y espectadores, en una sola experiencia. Se abandona, entonces, el dominio de la Estética, como se había entendido desde el siglo XVIII, para dirigirse hacia la Ética, y aun, en algunos casos, hacia la Metafísica y la Cosmología.

Si examinamos la espacialidad como documento y al mismo tiempo como objetivación de una práctica escénica, en la práctica del teatro occidental se identifican modelos sucesivos, históricamente reconocibles, que recorreremos sumariamente, siempre en relación con el tema de la “frontalidad”.

El primero de estos modelos es el fundante del teatro griego trágico, que se puede identificar con el primer teatro de Atenas, el Dioniso I, edificado en la Acrópolis al lado de los grandes Templos. Pero antes de describir brevemente su estructura, es necesario subrayar que el enfoque de mi atención sobre el “teatro trágico” más que sobre el “teatro cómico” no es casual ni inocente, ya que, con miras a una posterior profundización, debería tratarse también el problema de “aquel otro espacio y aquel otro sentido”, lo que, por otra parte, no presentaría contradicciones con relación al discurso actual, sino más bien un enriquecimiento progresivo.

Por lo general, tal como se sabe, la forma de la construcción teatral trágica está constituida por un trapecio de madera, el *koilon*, en el que se sientan los espectadores, junto a un círculo, el *orkéstra*, en el que actúa el coro, que es tangente a una plataforma horizontal paralela al trapecio, el *proskénion*, en donde ocurre la acción de los actores. El *proskénion* es simplemente una plataforma levemente elevada que permite una relación estrecha y directa entre la acción del actor y la del coro en el *orkéstra*. El *proskénion* está delimitado por la *skènè*, una modesta cabaña para la utilería, que tiene también la función de camerino para los actores, y sostiene una escenografía elemental que representa, con madera y pieles, la que convencionalmente es llamada “fachada del palacio arcaico”, con las famosas tres puertas⁷⁶. Las dimensiones mediocres del edificio y de la escenografía que éste sostiene, dejan la mirada abierta y libre hacia el monte y hacia el mar. El conjunto del edificio es anti-monumental. El teatro está disimulado alrededor, ya que las graderías del *koilon* se apoyan sobre un declive natural, interpretándolo, modificándolo sin atropellarlo. El lugar en el que surge es “sagrado”, aislado del espacio profano de la ciudad, dentro de aquella dinámica entre sacro y profano que fue magistralmente explorada por Mircea Eliade. El pasaje de la estructura en madera a la de piedra no modifica sustancialmente este conjunto, más bien subraya mayormente sus alcances. El trapecio se transforma en un arco de círculo que abraza aún más significativamente el área circular del Coro, que se enlaza con el *proskénion* a través de las estructuras arquitectónicas de las *pàrodoi*, puertas de entrada del Coro en el *orkéstra*. En este tipo de espacio, los lugares “tópicos” del acontecimiento teatral están estrechamente relacionados entre ellos, sugiriendo a quien observa una conjura común de actores, *coreutas* y público en un momento común, conjura subrayada por el rol del Coro en la dramaturgia trágica griega, que actúa como personificación del público en la acción escénica.

Si la acción de los actores en el teatro griego puede ser considerada “frontal”, se trata de una *frontalidad* distinta de la que se desarrolla, con excesos arquitectónicos, en el modelo siguiente, el del teatro romano. En este, a través de la intermediación del modelo helenístico que, si bien se parece al griego, pervierte o convierte radicalmente las premisas, se introducen distintos sentidos y, con ellos, distintas praxis escénicas. Es justo en el ámbito romano donde se hace posible verificar por vez primera la ecuación *frontalidad/separación*. La separación caracteriza toda la estructura arquitectónica del teatro romano, desde el concepto de edificio localizable cual monumento en el mapa urbano, hasta la hipertrofia aplastante del *scaenae frons* que cierra el *proscenium*, separando totalmente el interior del teatro del mundo exterior, en una forma perfectamente semicircular que niega la posibilidad de una interrelación dinámica de los espacios. El teatro romano es arquitectura solemne que, a menudo, alcanza lo sublime, al contrario del teatro griego, cuya sencillez resulta solemne porque es sublime.

Decía que la *skênè* en el teatro griego no impide, ni lo podría hacer, la visión de la naturaleza que hay alrededor: en Delphos, como en Epidauros y en Siracusa, el espectador tiene delante de sí, no tanto y no sólo *proskênion* y *skênè*, junto con lo que en ellos se desarrolla, sino también valle, campo, árboles y mar. De tal manera queda claro que incluso las fuerzas numinosas de la naturaleza, los dioses, tal como sugiere el aislamiento sagrado del lugar, participan en el hecho teatral, en el que los dioses además juegan un papel muy importante. El teatro trágico griego, lugar abierto a lo increíble y a lo supra-humano, introduce a la comunidad de los hombres (espectadores, actores y coro) en un juego que se proyecta hacia el infinito, y hacia el abismo y el mar. La presencia del hombre es frágil y tímida y, sin embargo, fuerte justamente por su fragilidad, fuerte por su desafío, porque se atreve a hablar en presencia de

fuerzas titánicas que no hablan. En el teatro romano, todo esto ya no existe: el lenguaje del hombre lo dice todo. La basta la *skênè* de la época trágica arcaica, transformada en una fachada monumental en distintos órdenes de columnas, entradas, puertas, nichos y estatuas que testimonian la riqueza y la opulencia. Su fuerza se refiere a un universo controlado y controlable por el hombre. Lo que quizá no es controlable es la potencia excesiva del hombre, y no la presencia misteriosa de algo que no se entiende y que se expresa en el universo natural que está alrededor para dominar el espacio griego.

Luego llegan los siglos de las invasiones bárbaras en los que, como es sabido, el teatro como práctica consciente desaparece del horizonte cultural occidental, regresando -entre el año ochocientos y el mil- bajo las formas del rito para-litúrgico, luego del Drama litúrgico y, finalmente, de la Representación Sacra. Aquí los elementos son totalmente distintos, nos encontramos delante de una fortísima ruptura de la continuidad. Lo que llamamos “Teatro Medieval” no tiene nada que ver con el espacio y con las prácticas greco-romanas, tal como tiene poco que ver con el Teatro Moderno, que nace a finales del siglo XV. Además, en el ámbito del teatro medieval resulta imposible distinguir entre “tragedia” y “comedia”, términos que, en aquella época, clasifican los estilos “alto” y “mediocre”, más que las tipologías dramáticas y espaciales o las diferentes praxis conectadas de alguna forma con el teatro.

En esta falta de distinción entre tragedia y comedia (¿quizás por una cierta imposibilidad de lo trágico en la cultura cristiana?) el Teatro medieval se parece al “drama” contemporáneo, pero aquí se acaban las afinidades. El Teatro medieval es una acción sin un espacio definido *a priori*. Se actúa en la iglesia, en el espacio sagrado, en la plaza y, en fin, en lugares de encuentro que existen antes y después del acontecimiento teatral que acogen. Es importante subrayar cómo la acción se fragmenta en secuencias atadas entre ellas por una simple relación de antes/después, y no por una relación de causa/efecto. Las secuencias se desarrollan en “lugares diputados”, también ellos espacialmente puestos en secuencia, aislados el uno del otro, fragmentados, cuya reconstrucción -en tanto que unidad- está entregada totalmente a la acción del público que los atraviesa, y que, al atravesarlos, reconstruye las unidades de tiempo y de lugar, desplazándose junto a los actores de una mansión a otra, de un lugar disputado a otro. La unidad de lugar y de acción, no tienen que ser buscadas en el “texto teatral”, sino en su concreta y particular representación. Es, pues, una experiencia realizada física y materialmente *por el público y los actores* para crear la unidad (y la unicidad) del acontecimiento, sin el apoyo de una estructura dramática unitaria, ni de una estructura escenográfica unitaria. Unitario es, como el “pueblo” que ejecuta la acción, el lugar en el que ésta se desarrolla, pero se trata del espacio real de la experiencia más que del espacio ficticio de la acción escénica. En este espacio real se coloca el movimiento verdadero del “pueblo”, que es imagen y metáfora de la peregrinación a Tierra Santa que, a su vez, es la metáfora de la peregrinación y del viaje del hombre por el mundo. Este movimiento tiene un nudo y un meollo, que no es un “punto de vista”, tal como será en la escenografía de perspectiva. Montaña de la Pasión, pesebre de la Natividad, cueva de la Resurrección, se trata siempre de un lugar metafísico, un *topos* cosmológico y, a veces, mágico, fin de la Historia del Hombre y del “viaje del pueblo”, que es un viaje en el tiempo y en el espacio. El único elemento que, a mi parecer, este teatro puede tener en común con el teatro griego trágico, es justamente ese profundo sentido de la “comunidad”, en este caso el Pueblo de Dios, en el otro la *pòlis* y la *ellenichè oikumène*, caracterizados en ambos casos por un sentido meta-político que encuentra su fundamento narrativo en un conjunto mitológico compartido.





Lo que ocurre en aquel fatídico 1508, año en el que nace el teatro moderno, es una auténtica revolución. Tal como pasa algún tiempo más tarde con la *Camerata dei Bardi* y, poco antes, con aquel Cristóbal Colón, que sale buscando el antiquísimo continente y acaba por encontrarse el novísimo, así mismo, buscando las modalidades dramáticas del teatro antiguo acaban por hallarse las de uno nuevo y nace un teatro que nunca antes había existido. Pero, antes de seguir adelante, creo necesario explicar en qué forma esta búsqueda se apoya sobre todo en la dramaturgia escrita y en las reflexiones que a ella se refieren. Se “restauran”, pues, los géneros literarios de la “tragedia”, la “comedia” y el “drama satírico”, entendiendo este último como “fábula pastoril”. Las cuestiones relativas a la praxis escénica arcaica del actor y del público, son ignoradas o totalmente subordinadas. Por el contrario, la arquitectura teatral alcanza gran importancia, con referencia a los escritores teóricos (por ejemplo Vitruvio) y a las ruinas monumentales, pero esta atención nos resulta profundamente viciada desde su acercamiento básico. Sin embargo, es justamente este “no interpretar como” lo que hace que sea necesaria aquella experimentación que llevará, más tarde, a la profesionalización del teatro moderno, al edificio teatral moderno y, por otra parte, al nacimiento de nuevas praxis, como el melodrama. Me parece que también en este aspecto el Renacimiento italiano produce, como alguien ha dicho, un decisivo olvido de lo Arcaico: justo cuando lo busca en la forma de lo “Antiguo”, determina el hundimiento definitivo de una Tradición que, a pesar de su continua transformación en las formas, había existido hasta el Medioevo. En este proceso resultan interesadas ética, política y religión, no menos que el teatro. Además no considero secundario que la búsqueda básica de Ariosto empiece a partir de la comedia latina, ni del hecho que en los años siguientes -no obstante las experimentaciones, por ejemplo, de Giraldo Cinzio- se desarrolle una polémica sobre la posibilidad de que la

lengua italiana pueda ser el medio de una escritura trágica. La nueva praxis teatral se basa en dos fenómenos, el uno arquitectónico y el otro dramático, estrechamente interdependientes entre sí, que con gran ímpetu hacen valer una frontalidad nueva y aun más fuerte como condición esencial del espectáculo, echando los fundamentos para una frontalidad que se dirige hacia las más radicales formas de la separación.

En lo que respecta a la dramaturgia, a partir de “La Cassaria” de Ludovico Ariosto (1508), se codifican las unidades de acción, de tiempo y de lugar con un apresto “convencional” mucho más normativo que en las intenciones del autor de la “Poética”, volviendo a proponer en el centro de la composición del *drama* la relación de causa/efecto, mientras que la concepción de la dramaturgia -en tanto obra literaria que precede a la praxis escénica o aun puede prescindir de ella- enfoca el *drama*, la acción, sólo en la trama de la historia relatada. El acontecimiento teatral, su ocurrir en el tiempo y en el espacio, está separado de la dramaturgia, logrando un significado autónomo, o relacionado de manera heterogénea, bien sea como celebración colectiva del Príncipe o como espectáculo para un público que paga una entrada. De tal manera, contextualmente se aparta lo que ocurre en el espacio de la *ficción*, de lo que pasa en el edificio teatral, y consecuentemente, se reconocen dos espacios distintos: uno representante de la “realidad”, la sala, y el otro consagrado a la “ficción”, la escena. Se eclipsó, quizás para siempre, aquella organicidad que hace de la dramaturgia un proyecto de comunicación, y se instaló en cambio, en el centro de la praxis teatral, el concepto de *representación*. Por lo que atañe la arquitectura, la “Cassaria”, mientras que soluciona empíricamente el problema del edificio teatral en su totalidad, que encontrará en las décadas siguientes su forma definitiva, señala también el nacimiento de una práctica que determinará para siempre su suerte.

Ella es la escenografía en el sentido moderno, con su corolario de luminotecnia animado por una concepción, entonces innovadora, cuyo significado simbólico ha sido tan explorado que resulta suficiente nombrarla para captar todas las implicaciones: la perspectiva. La escena en la que se desarrolla la "Cassaria" es la primera auténtica escenografía en la historia del teatro. Ella "representa" una ciudad o, mejor dicho, el icono de La Ciudad. Ésta es representada, con todos los efectos del ilusionismo, en forma de perspectiva con un solo punto en la sala -que se convierte en el revés simétrico y especular del escenario- estudiado para enfocar perfectamente la escena: el del Príncipe. La multiplicación de los puntos de perspectiva empuja la representación de la escenografía hacia los virtuosismos más extremos, y la progresiva "democratización" de la sala no va a modificar el significado básico. Progresivamente, a partir del siglo XVI, el espacio teatral fija sus señas particulares hacia una cada vez más pronunciada separación entre el lugar de los espectadores y lo que en éste ocurre, y el lugar habitado por la "ilusión" y lo que allí acontece. El acto definitivo, desde el punto de vista arquitectónico, es la construcción del *boccascena*, que compone el cuadro ilusionista como una auténtica visión frontal objetivada, totalmente alejada del espectador, que finalmente, en el siglo XIX, será teorizada en la ideología de la "cuarta pared", en la que la separación se celebra al máximo de su potencia.

Creo que la centralidad de la narración en forma dramática (o sea la invención de una historia con respecto de la revivificación de un acontecimiento), la dominante compositiva de la relación causa/efecto, la dominante del concepto de ilusión (tanto como "ficción" de un espacio que como "ficción" de personas) son partes integrantes de un único sistema de pensamiento -no sólo teatral- y que su "órgano" es un concepto de frontalidad, entendida como separación, que consagra la representación en aquel papel central que, en el teatro griego ar-

caico y en el teatro medieval es, según mi opinión, sujetado por la presentificación. Igualmente considero la traducción de mimesis por "imitación" y, en el ámbito teatral, "representación", de gran importancia.

En este itinerario, que resulta ser solidario desde el comienzo del siglo XVI hasta el XX, reluce una excepcional diversidad: aquella del espacio isabelino y de su dramaturgia. El espacio isabelino no es del ilusionismo, más bien conceptual y convencional. El escenario isabelino se organiza en "categorías" espaciales: delante, detrás, afuera, dentro, sobre, abajo, y no se ocupa de describir las cualidades accidentales del espacio. Además, el escenario se proyecta entre el público y es totalmente rodeado por él. Los actores no tienen ninguna posibilidad de vivir su acción como separada del público, sino que la viven intrínseca y globalmente conectada con la realidad de la reacción de éste. Aunque la acción sea *ficta*, o sea que hay una trama, el desarrollo de una narración en forma dramática, sin embargo contradice sistemáticamente las "reglas" de las tres unidades aristotélicas, y se ofrece "abierto" a la comunicación, invitando a la fantasía del público para que participe en la acción (como lo hace de manera explícita el prólogo de "Enrique V"), de manera que ésta se transforme en "vida verdadera" y supere la "pobre ficción". Los estudios sobre el teatro isabelino han subrayado muchas veces su continuidad en relación a la escena medieval, junto a su deuda para con la experimentación italiana. Se trata de un fenómeno totalmente original de hibridación cultural. Me limito sólo a recordar cuántos concuerdan sobre el pensamiento y la presencia de Giordano Bruno en Inglaterra durante aquellos años, así como la amistad entre Shakespeare y John Dee. Es sabida la manera como el Teatro isabelino vive el espacio de una mañana como el proyecto político al que está atado, a partir de los últimos años de Enrique VIII hasta el comienzo de los de Jaime I. En un principio desaparece por la represión puritana; luego, con la Restauración, por el avasallante modelo frontal italiano, importado por los Stuart "afrancesados". Junto a la práctica escénica, su fundamento arquitectónico, desaparecieron también sus bases operativas prácticas y, finalmente, su escritura. El Teatro español vive acontecimientos parecidos.

La hegemonía cultural de la máquina teatral inaugurada por Ariosto para los duques de Este, impone progresivamente en toda Europa la identificación entre la sala frontal y el teatro *tout-court*. Ya no existen prácticas teatrales, o al menos prácticas teatrales "dignas" para cualquier representación y la práctica teatral idea sus formas (la dramaturgia, la iluminación, la conducta de los actores, las técnicas de actuación), sobre las necesidades producidas por este género de estructura arquitectónica, cuyo significado dominante es la separación, cuyo órgano es la frontalidad, y cuya finalidad es la ficción. Además, cuando en la segunda mitad de 1800 se introduce el gas de alumbrado (y más tarde la luz eléctrica) y se permite la oscuridad en la sala, la separación es total. Por fin se puede "fingir" que el público no existe, y se llega a la paradoja: lo que existe (la colectividad público/actores), finge no existir, y lo que existe por "ficción" (el personaje y su acción) finge existir. La condición de esta paradoja, o mejor dicho, el precio que el acontecimiento teatral tiene que pagar por esta paradoja, es un espacio separado, segregado, liminal y absoluto, cuyo tiempo -la duración de la acción- viene de la oscuridad y a ella vuelve. La crisis de este modelo empieza junto a la crisis de civilización que sufre Europa en el paso entre los Siglos XIX y XX. En un primer momento, la crisis se manifiesta, a nivel dramático, en las obras de Ibsen, Chejov, Strindberg y, sobre todo, Pirandello. Más tarde engloba todo el pensamiento teatral, con distintos resultados radicales, del Teatro expresionista a Brecht y a las Vanguardias.

Llegamos al momento en el que la crisis se hace más fuerte, en el segundo lustro de nuestros años Cincuenta, cuando de la interacción entre las artes plásticas y el teatro tantas veces postulada en el Siglo XIX y ya planificada por la Vanguardia histórica, nace en Nueva York un movimiento cuya ejemplaridad, para mí, no ha sido totalmente enfocada todavía: la aparición del *happening*. Los *happenings*, en un primer momento, no quieren ser teatro, sino otra cosa. No quieren parecerse en nada a lo que la práctica y la conciencia común llamaba “teatro”, espacio, praxis y roles. Pero justo esta voluntad de hacer y ser “otra cosa”, va a definir esta “otra cosa” como un “teatro alternativo”, en todos los sentidos. Pues también desde el punto de vista político, se define como una alternativa al “teatro tradicional, burgués y frontal”. Sería importante averiguar el rol de intermediación que desarrolla la dramaturgia de Pirandello entre una y otra concepción/condición, uno de cuyos episodios fundamentales es el del “teatro en el teatro”, que quizás es el acto de muerte de la frontalidad: no creo que sea una casualidad que las primeras experiencias de dirección de uno de los padres del “teatro alternativo”, Julian Beck, sean obras de Pirandello.

En el *happening* encontramos prácticas y conceptos mucho más antiguos que la propia Nueva York, la ciudad que acoge estos acontecimientos. Antes que nada, la reaparición de la secuencialidad, que reemplaza totalmente la lógica compositiva basada en el *plot*. El *happening* es una secuencia de acciones que se suceden en el espacio y en el tiempo sin un orden aparente. Esta secuencia involucra proyectivamente en el mismo acto, a algunas personas a quienes el proyecto atribuye una acción determinada y definida, a las que no puedo llamar actores, sino “promotores de una interactividad”. Hay así mismo otras personas, igualmente implicadas en la acción, a quienes resulta difícil e inexacto llamar “público”, puesto que para ellas la acción no es elidida en la forma convencional que corresponde a un espectador “pasivo” y supuestamente inexistente, sino que sólo está menos determinada y definida. Aquello que el teatro frontal llama “público” es un elemento fundamental de la dramaturgia del *happening*. Por ejemplo, el *happening* establece proyectivamente cómo y dónde se colocarán, el lugar donde se sentarán o donde estarán de pie o por donde se moverán las personas; esto determinará una calidad de la participación diversificada. La frontalidad aseguraba, o al menos quería asegurar, una visión única y generalizada (y también aquí una historia de la escenografía y del espacio frontal podría ser de utilidad para subrayar la progresiva “democratización” del punto de vista, del privilegio del príncipe al de los abonados de un palco y, luego, entre todo el público), una única y total visibilidad, en una fruición pasiva que es “igual para todos”.

En el *happening*, sin embargo, nadie ve lo mismo, y la reacción del público determina diversificaciones en el acontecimiento, con la sola intervención del azar; un azar que es momento previsto en la fase proyectiva y, después, hace parte de la escritura, como el silencio y el vacío. Sería conveniente explayarse en cuanto a las correspondencias que todo esto pueda tener, por un lado, con los principios que fundamentan la democracia liberal y burguesa; y por otro, con los principios de la democracia directa y del “*mouvement*”, y con la forma en que todo “se apoye” en el concepto “*marcussiano*” de sistema. Insistiendo en la intervención del azar, de tanta importancia en el arte contemporáneo, vale la pena deshacernos de uno de los equívocos más difundidos sobre el *happening*: consiste en creer que el *happening* ocurre sin que nada esté pre-determinado. Por el contrario, el *happening* es coherente desde el punto de vista compositivo, tiene un verdadero texto, que se puede entregar al impresor en “palabras” y “acotaciones”, en *legomena* y *dromena*, y no utilizo por casualidad esta terminología,

de uso común en el lenguaje antropológico para describir el rito. El texto del *happening* predetermina un marco general de las operaciones: el hombre rojo entra por la puerta de derecha, da tres pasos, grita y cae al suelo. En este momento seis hombres de blanco que están sentados entre los espectadores que se encuentran en el lado izquierdo se levantan y en coro dicen: “Aristippo!” o “Margherite!”. Si examináis “18 Happenings de seis partes” de Allan Kaprow, quien dio el nombre al movimiento, veréis una estructuración formal, una dramaturgia precisa y coherente, pero no rígida o cerrada, sino abierta al azar. Algunas veces más y otras menos, la presencia del azar es, de todas maneras, determinante. Tal como la diversificación de la relación. No hay una relación única y no hay un comportamiento único, ni “actores” ni “espectadores” (¿quizás sería mejor llamarlos “promotores” y “participantes”?).

Puesto que se busca algo radicalmente distinto de la visión, que se trate entonces de una visión estática o crítica, tiene poca importancia. Se intenta compartir una experiencia. El *happening* es algo que ocurre, pero no sólo para los actores, sino para todos. Es, pues, un suceso. De esto nace un movimiento que no por mera casualidad, como decía, se conjuga estrechamente con el “*mouvement*”, o sea con los sucesos del movimiento político. Por eso la crítica al teatro frontal se vuelve crítica a la burguesía. En el teatro frontal la vanguardia ve la celebración del pensamiento burgués en todos sus aspectos: la negación del cuerpo, la negación de la fiesta, la negación del juego, la negación de la implicación, la obligación a comportamientos codificados, la insignificancia social de lo que pasa en la escena.

Lo que empieza en la escena empieza y acaba en ella. Se lleva a cabo en un ámbito “aislado”, definido, “cultural”, pero no modifica de manera alguna la existencia de quien participó, ni puede interferir con la “realidad” más que en terrenos estrecha y reducidamente personales, donde lo “per-

sonal” no es -ni debe ser- político, sino sólo exquisitamente “psicológico”. El teatro de los años Sesenta y Setenta del Siglo que acaba de concluir, puso en obra distintas estrategias en contra de la frontalidad, pero todas las estrategias convergían. En primer lugar, la experimentación del concepto que cualquier espacio, de cualquier género, y no sólo la sala frontal, puede ser habitado por un evento teatral. Esto ya se sabe desde hace tiempo, hasta el punto que se ha perdido el sentido innovador y polémico. Hoy en día es posible presenciar un evento teatral en un piso, o por la calle. Resulta interesante recordar unos experimentos “tópicos”, como, por ejemplo, el “Teatro Invisible” de Augusto Boal. El “Teatro Invisible”, que es un teatro “político” por excelencia, consta de acciones, sencillas y duras, que ocurren entre la gente sin ser anunciadas: imaginad que estáis andando por una calle de Río y de repente un grupo de policías atacan un transeúnte, lo rodean y lo golpean. El hombre grita desesperadamente: “¿qué queréis de mí? ¡Yo no he hecho nada!”. Los otros le faltan y llaman “subversivo” y, finalmente, se lo llevan. El transeúnte y los policías son actores, pero nadie lo sabía. Lo que todos los presentes viven es un trivial acontecimiento de violencia, “teatralizado” y “aislado” justamente para luchar en contra del acostumbramiento al espectáculo del atropello.

En los desarrollos del teatro en Latinoamérica nos encontramos, por ejemplo, con el concepto de Creación Colectiva, tal como se presenta sobre todo en el trabajo de Enrique Buenaventura: si por una parte parece desinteresarse de cuestiones estéticas y formales, desde el punto de vista de la dramaturgia niega de manera radical la división y la separación entre el acontecimiento escénico, efectuado por los actores, y el acontecimiento de participación, por parte de los espectadores. Otro ejemplo puede ser el “Orlando Furioso” de Luca Ronconi. Actualmente, Luca Ronconi suele decir -pienso que no sin cierta coquetería- que el “Orlando” fue un percance en su actividad de director, aunque es uno de los eventos teatrales que hicieron época en 1968. Es un espectáculo que evoca la fiesta renacentista y, al mismo tiempo, lleva consigo muchos de los elementos que, como vimos, se encuentran en un *happening*: los carros sobre los que actuaban los actores, corrían, tropezaban, se paraban o se movían entre los espectadores de manera incontrolada (piénsese en la representación en la plaza de Vigevano). Los azares del encuentro de los espectadores con los carros, que recorrían todo su espacio, densamente poblado, la fragmentación animada del intercambio entre actores y público, la solemnidad de la fiesta, el esfuerzo de los actores por la *performance*, a los que el público veía aferrados a sus vehículos o peligrosamente en vilo encima de ellos, todo ello era parte orgánica de la ruptura radical del nexo frontal que asegura un producto que debe y quiere ser evaluado en el ámbito de la composición estética, en favor de un hecho que tiene que ser vivido como una fiesta y como un evento irrepetible, que marque de manera irreversible la vida de quien participa.

El discurso que acabo de empezar es, para mí, realmente crucial para nuestro teatro. Si tuvieras que describir lo que pasa en Italia, y no sólo en Italia, a partir del segundo lustro de los años Setenta hasta hoy, dirías que, antes que nada, asistimos y seguimos asistiendo a un paulatino des-apegamiento de los hombres y de los ciudadanos de lo que les pasa. Lo que en el ámbito social se llamó trivialmente (y con una satisfacción mal disimulada por parte de algunos) “reflujo”, en los años Ochenta, y que hoy se llama “desapego” por la política, en el teatro ve renacer y celebrar una nueva frontalidad, una textualidad que regresa a las dinámicas compositivas del *plot*, de la *tranche de vie*, de las categorías de un realismo que puede llegar hasta el minimalismo, de



Registro: “Sueño de una noche de verano”. UPN.



las categorías de lo representativo, realizando una “puesta en olvido”, no sólo de 70 años de práctica política, sino también de 70 años de práctica artística y escénica.

De la misma manera, en estos años vimos en las artes un regreso a lo figurativo, con un valor análogo, no porque el arte figurativo sea en sí mismo frontal, sino más bien porque la fruición frontal de la obra de arte es la que creó nuestra cultura de museo. Es una experiencia muy fuerte visitar un museo mexicano y compararlo con los de París o Roma. Ir al Louvre, e ir luego al museo de antropología e historia de México, son dos experiencias totalmente distintas. En el Louvre, el espacio de exposición está dominado por la frontalidad de la obra de arte, por la fruición de la obra como hecho estético. En el museo antropológico de Ciudad de México, las obras de arte son contextualizadas en un recorrido que las hace ver y revivir como testimonio del comportamiento humano; no es una casualidad que se llame “museo nacional de antropología” y no “museo nacional de arqueología” o “de artes plásticas”. Un ejemplo: la piedra de la luna, la piedra sobre la que caían los cuerpos de los muertos desde lo alto del Gran Teocalli, es, desde el punto de vista estético formal, una absoluta obra maestra, como también desde el punto de vista técnico y de la composición. Esta figura femenina (indudablemente se trata de una mujer, pues son muy evidentes los elementos sexuales que la caracterizan), que corre ágilmente en un círculo, completamente enlazada a sí misma dentro del enorme círculo de piedra, representa simbólicamente el recorrido perenne de la luna que se persigue sí misma en su movimiento. Este objeto es presentado de modo que pueda ser vivido como parte de un comportamiento general de la civilización azteca, y no sólo percibido en su nivel artístico. Muy distinta es, queriendo hacer otro ejemplo, la manera en que se ve “la Gioconda” en el Louvre -¿o, mejor, la manera en que no se ve?- ya que, en el paroxismo de la frontalidad, se pierde aun el sentido por el cual la concebimos. “La Gioconda” es, quizás, el objeto más frontal que existe, y no puede ser gozado en absoluto. Es una experiencia dramática, compartida por muchos, la de pasar unos tres segundos delante de algo que no se ve y que podría tranquilamente no existir (¿una fotocopia?).

Mientras que en el Louvre se celebra la ceremonia de la veneración de un “genio” transformado en fetiche, protegido por una frontalidad maniaca, el museo antropológico de Ciudad de México es un “recorrido” que hacemos en el hombre mexicano. Recuerdo, entre otras cosas, que las salas están dispuestas en dos niveles. En el nivel inferior están los que llamaremos “testimonios arqueológicos” o bien “obras de arte”, articulados según su civilización: está el pabellón azteca, el tolteca, el maya, etc. En el nivel superior, se encuentran los testimonios de la vida de cada día de esas mismas poblaciones en la actualidad.

Queda claro que el *theatrum* del museo antropológico de Ciudad de México es completamente distinto al del Louvre o los Museos Capitolinos. En éste, el valor fundamental está desplazado de la fruición individual (obsérvese la última palabra: *individual*) de una obra concebida como un hecho estético. Y añadiría, casi exclusivamente visual y aislado, con frecuencia de manera drástica (además de “La Gioconda”, recordemos el cristal blindado que nos separa de “La Pietà” de Miguelángel en S. Pietro). Una separación que convierte la obra de arte en un “espectáculo”, en el sentido que Guy Debord atribuye a esta palabra: en algo que es la absoluta negación de la vida. Pensemos ahora en la posibilidad de vivir una relación orgánica con este “objeto”, como un mensaje enviado de una civilización a otra. No de un hombre a otro, sino más bien de

una civilización a otra: sustituir, a cada representación, una relación de comunicación. Allí lo que está muerto se transforma en vida, y ya no gratifica simplemente nuestra vanidad cultural, sino que alimenta nuestra vida de cada día, la modifica y la enriquece.

La frontalidad teatral encuentra su cima con “la oscuridad en la sala”, donde la fruición no es sólo pasiva, sino también individual. Donde el espectador pierde la misma noción de hacer parte de una colectividad, de un comportamiento cultural colectivo, que lo interpreta y que él mismo interpreta. No es, pues, un hecho casual el que todo el trabajo de las vanguardias se proyecte hacia la recuperación de una “sensorialidad” compleja, que rompe las relaciones sacras fingidas y condensadas en “la obra que no se toca”. En nuestro teatro frontal, así como en nuestros museos, la distancia es obligatoria. Y aún más, ¿qué son actualmente nuestros “sitios arqueológicos”, si no lugares de espectáculo frontal? Impracticables, inhabitados e inhabitables.

Hay una frase de Paracelso, en el “Coelum Philosophorum”, que resulta muy dicente aun para los que no se dedican a la alquimia: *domus enim semper mortua, inhabitans vivus*. La casa, pues, siempre está muerta, estando vivo su habitante. La frontalidad acaba por poblar nuestra vida como el escenario de larvas que no existen, que se proyectan en alguien que no existe, y transforma el teatro en un lugar de muerte.

Concluyo con una última anotación, aunque breve, justamente dedicada al actor. El comportamiento del actor, resulta fácil vislumbrarlo, no puede ser el mismo, pues no es la misma cosa la “actuación” en un contexto dominado por la frontalidad, que en relación a contextos donde la frontalidad está abolida, modificada o alterada. Aquí el problema de las técnicas se hace decisivo. ¿De qué técnicas estamos hablando, cuándo hablamos de técnicas? ¿De qué fundamentos del actor hablamos, cuándo hablamos de fundamentos del actor? ¿Para qué máquina? El escenario y el edificio teatral de estilo italiano son una máquina que existe independientemente de quien la utiliza: llega antes, pre-formula contenidos y comportamientos, dicta las condiciones de su utilización, como todas las máquinas. Y como todas las máquinas, aspira a representar la primacía de lo inanimado sobre lo viviente, que es notoriamente caótico, aleatorio, estocástico, y se define una vez tras otra en nuevas formas de composición, sin imponerse nunca en una forma que se petrifica. Por lo menos, mientras no se convierte en cadáver.

Notas

⁷⁶ Por resultar irrelevante para el presente ensayo, no hablaré de la estructura más arcaica, de la presencia o ausencia en ella del *proskénion* y de la *skéné*/edificio, ni de las variantes escenográficas y las hipótesis propuestas en los tratados recientes sobre el tema.



Luigi Maria Musatti: Italiano. Director, dramaturgo y profesor. Laureado en historia del teatro de la Universidad Católica de Milán. Director Academia Nacional de Arte Dramático Silvio D' amico, Roma. 1986 - 2007.