

## PENSAR EL ESPACIO

Miguel Ángel Martínez García  
Universitat de València

**RESUMEN:** Este artículo quiere pensar las claves del espacio, en sentido gradual: el espacio doméstico, el espacio urbano, el espacio global. La relación que se establece entre sujeto y espacio. La relación simbólica, arquetípica, física o amorosa. La relación entre espacio doméstico y arte. Entre teatro y espacio doméstico. Entre cuerpo poético, espacio doméstico y sujeto (actor, técnico, espectador). Entre sujeto, teatro y mundo. Para articular esta reflexión, partimos de algunas referencias teóricas básicas: Marc Augé, Jorge Dubatti o Peter Brook; y del proyecto Pequeñas operaciones domésticas, de Ana Harcha: como espectadores, como participantes del convivio teatral, primero; y, después, como lectores del texto.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, espacio, doméstico, no-lugar, convivio

**ABSTRACT:** The article aims to reflect the scenario keys in a gradual sense: the domestic, urban or global scenario. In fact, to think about the relationship that exists between subject and scenario: the symbolic, archetypical, physical or lovely relationship. The relationship which is between the domestic and Art, and between theatre and the domestic. The one related to the poetical body, the domestic room and subject (actor, technician and audience). And that one between subject, theatre and world. To think about this reflection, we start from some basic theoretical references: Marc Augé, Jorge Dubatti or Peter Brook; and from Ana Harcha's playwriting called Pequeñas operaciones domésticas: firstly from the perspective of being a member of the audience as a participant in the theatrical convivial experience and, secondly, as a reader of the text.

**KEY WORDS:** Theatre, scenario, domestic, no-place, convivial experience.

### Introducción

El 24 de febrero de 2008 asistimos a una representación teatral (si aceptamos que todavía podemos hablar de este modo) particular. Ana Harcha fue quien escribió el texto, quien dirigía a los actores, la dueña de la casa a las que se nos invitaba para asistir a la representación de *Pequeñas operaciones domésticas*. Como el espacio no era el habitual para este tipo de acontecimientos, se nos facilitaron informaciones e instrucciones precisas. Solo asistiríamos ocho espectadores por función, porque el espacio lo delimitaba y se quería así. Participaríamos del convivio teatral, pero no del cuerpo poético. Debíamos ser puntuales y pagar la entrada. Una vez que la representación se ini-

ciase, debíamos seguir a los actores a través del espacio doméstico siempre que se nos indicase. No siempre había una silla en la que sentarse ni una postura cómoda. Pero participábamos del espacio. Pensábamos el espacio (participábamos del convivio teatral de modo agudo). Pero esto, ¿qué significa?

Pensar el espacio doméstico, el espacio urbano, el espacio global. Pensar la relación que se establece entre sujeto y espacio. La relación simbólica, arquetípica, física o amorosa. La relación entre espacio doméstico y arte. Entre teatro y espacio doméstico. Entre cuerpo poético, espacio doméstico y sujeto (actor, técnico, espectador). Entre sujeto, teatro y mundo.

### ¿Solo son *Pequeñas operaciones domésticas*?

«El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio» (Augé, 2001: 42). Tal vez no haya un modo mejor para hacerlo que en torno a un hecho teatral, en cuanto experiencia convivial (Dubatti), que ocupó unas coordenadas espacio-temporales concretas (efímeras, relacionadas en lo esencial con la muerte) y que además articula una reflexión en torno al espacio y las relaciones entre espacio (el espacio global –«este maravilloso planeta en vías de destrucción»–, el espacio urbano –«Las grúas dinosaurio te obligan a cambiar de perspectiva»– y el espacio doméstico –«¿Para qué sirve una casa?»–) y el sujeto contemporáneo: *Pequeñas operaciones domésticas*<sup>1</sup>.

Según Marc Augé, la sobremodernidad procede de tres figuras del exceso: la superabundancia de acontecimientos<sup>2</sup>, la individualización de las referencias –el individuo como mundo– y la aceleración del espacio. La transformación acelerada del espacio, «expresada en los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte», y paralela, entonces y sin embargo, al «achicamiento del planeta», «desborda y relativiza» la organización del espacio articulada, *a priori*, por la antropología moderna<sup>3</sup>, y «conduce a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los “no lugares”»: «las vías férreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales»; las grandes cadenas hoteleras, los clubs de vacaciones, los parques de recreo; los supermercados, los grandes centros comerciales; los campos de refugiados; «la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos» de las telecomunicaciones<sup>4</sup> (Augé, 2001: 37, 40 y 83-85).

1. *Pequeñas operaciones domésticas*, de Ana Harcha. Citamos la obra según el texto publicado en este número de la revista.

2. Que supone una dificultad real para pensar la historia o el tiempo, por oposición «al derrumbe de una idea de progreso desde hace largo tiempo deteriorada» (Augé, 2001: 37):

TADZIO: Pasan muchas cosas, pasa de todo, no solo pasa algo, pasa algo todos los días: desapariciones; terremotos; catástrofes naturales; se otorgan premios; alguien se hace famoso; se descongela el polo, los osos polares, las focas, los lobos marinos y los pingüinos, corren riesgo de extinción; estalla una guerra; se estrellan aviones; se caen los obreros de los andamios, como hormigas, uno tras otro, piiiuuuf, piiiuuuf piiiuuuf; nace gente, muere gente, gente busca gente; se estrenan obras de teatro; se desfila; se protesta; se defiende; se elimina; se extorsiona; se corrompe; se construye; se destruye; el periódico revienta cada día; el periódico nos indica que todo revienta a nuestro alrededor cada día y nuestra casa (o nuestra casa de alquiler) continúa siempre – siempre- imperturbable: Home sweet home.

Además, de momento, conviene señalar, aquí, que nuestra posición como espectadores (como participantes del convivio) nos permite otorgarle otro sentido (polisémico) a la conclusión de Tadzio.

3. Articulada en torno al concepto sociológico de lugar. Según Augé, Marcel Mauss y toda una tradición etnológica se preocuparon demasiado tiempo «por recortar en el mundo espacios significantes, sociedades identificadas con culturas concebidas en sí mismas como totalidades plenas», como «universos de sentido», localizados en el espacio y en el tiempo (Augé, 2001: 39-41).

4. «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (Augé, 2001: 83).

Pero no solo eso: el concepto de «no lugar» designa una realidad complementaria: no solo «los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio)», sino también «la relación que los individuos mantienen con esos espacios». Y volvemos al principio. La relación entre Tadzio, Pipilotti<sup>5</sup> y los espacios en los que se (des)ubican (Augé, 2001: 98):

PIPILOTTI: Además te equivocas, no eres un ciudadano, apenas eres un inmigrante.

Es decir: seres en tránsito:

PIPILOTTI: Vivimos aquí porque estamos de paso<sup>6</sup>.

Cuando Tadzio y Pipilotti (se) piensan (en) el espacio recurren con frecuencia a un léxico post o sobremoderno: el léxico de los no lugares, «las palabras de moda» («las que no tenían derecho a la existencia hace unos treinta años»): intersección, tránsito, pasajero, comunicación, complejo (Augé, 2001: 110-111):

TADZIO: Muebles de tránsito, de préstamo. La basura de los propietarios.

PIPILOTTI: Que no te importe, estamos de paso.

TADZIO: Casas de paso, muebles de paso, camas de paso.

PIPILOTTI: Almas de paso.

No puede ser de otro modo. La transformación, la aceleración y la angostura del espacio, como signo definitorio de la sobremodernidad, junto con las otras figuras del exceso, condicionan las estrategias y los modos de habitar (cuando resulta posible) el mundo de Tadzio y Pipilotti: el estatus de ciudad en construcción/destrucción o el empleo de Pipilotti (en una compañía aérea):

PIPILOTTI: Me gusta casi cualquier rincón del paisaje de cristales, hierros y muros blancos del aeropuerto. Es solo que ahí no puedo practicar mi inglés. No tiene sentido hablar con las maletas. No te contestan.

Por un lado, inquieta, igualmente, la «fuerza de atracción» como rasgo significativo en la experiencia del no lugar (aeropuerto), «inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación del lugar y de la tradición»; además, vinculable (en tanto deseo) al concepto de «país retórico» (Vincent Descombes)<sup>7</sup>: el sujeto está en casa cuando la comunicación entre el sujeto y su entorno es, retóricamente (en sentido clásico), posible. «Si Descombes está en lo cierto, hay que concluir –según Augé– que en el mundo de la sobremodernidad se está siempre y no se está nunca “en casa”» (en tanto que la sobremodernidad «encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares»). Entonces, la referencia al idioma inglés forma parte (natural) de una estrategia de sobre-vivencia, aunque tanto en el «fin del mundo» como en el «aquí» de los personajes se hable español (Augé, 2001: 111-112 y 121):

5. Tadzio es el adolescente andrógino de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann. Elisabeth Charlotte Rist ha integrado igualmente el espacio doméstico en su producción artística. Desde pequeña le llamaban Pipilotti (entre Pipi Calzaslargas y «Lotti», como le llamaban cariñosamente cuando era niña).

6. «Si los inmigrantes inquietan tanto (a menudo tan abstractamente) a los residentes en un país, es... porque les demuestran... la relatividad de las certidumbres relacionadas con el suelo: es el emigrado el que los inquieta... en el personaje del emigrante». Más, si cabe, si viene del «fin del mundo» (es decir, Chile. «Apenas un paisaje»: Puppé-Nicanor Parra-Augé. De allí proceden, asimismo, la directora y los actores) (Augé, 2001: 121).

7. Por otro lado, el discurso de Pipilotti establece una relación (tal vez subconsciente) entre las enfermedades con trastornos alimenticios (la bulimia de Pipilotti) y los problemas (la ausencia o el anhelo) de comunicación emocional, como sugiere Alice Miller (2005).

PIPILOTTI: Tengo que practicar mi inglés. En este *world* una persona sin inglés *is nobody*<sup>8</sup>.

No obstante, «el recurso al *inglés básico* de las tecnologías de la comunicación o del *marketing*», según Augé, «no marca tanto el triunfo de una lengua sobre las otras como la invasión de todas las lenguas por un vocabulario de audiencia universal» (para los no lugares) (2001: 112-113).

Las tecnologías de la comunicación al servicio del «invalido equipado», en tanto que «evitan desplazarse para habitar» (Castro, 2000: 6):

TADZIO: Puppé hoy cumple años. Conectémonos con Puppé. Puppé hoy cumple años al sur del mundo y Tadzio casi lo olvida porque Tadzio vive en el mundo al revés de Puppé, en el norte del mundo. Cuando Puppé cumple años en primavera, Tadzio saluda a Puppé por su cumpleaños en otoño [...] Si conectamos con Puppé, podremos cantarle *Happy Birthday to you* y así podrás practicar tu inglés cantando, divertida, feliz, generosa, entregando amor y amistad vía banda ancha. ¿OK? [...]

*El contemporáneo rito de conexión del ordenador a Skype se hace presente.*

Javier Echevarría se refiere al «Tercer Entorno» para nominar el nuevo modelo de organización global, conmovido por la expansión de la red telemática, en torno a las «Telépolis» (a las «tele-casas», «tele-escuelas», «tele-oficinas», «tele-hospitales» o «tele-empresas»). El prefijo «tele» destaca «la posibilidad de relacionarse e interactuar a distancia», a partir de la «tele-visión», de la «tele-voz» y del «tele-sonido», y, sobre todo, a partir del «tele-dinero» y las «tele-comunicaciones». Echevarría «anuncia un futuro en el que será posible experimentar el “tele-tacto”, el “tele-olfato” y el “tele-gusto”». No obstante, la ciudad moderna «no ha conseguido resolver los problemas fundamentales que escinden la vida pública y privada, o que separan a los ocupantes de estos escenarios, robotizados o no, pero cotidianos» (Gras, 2001: 9).

Porque la sobremodernidad invade, también, los espacios domésticos<sup>9</sup>, y condiciona los modos de habitar también estos espacios de Tadzio y Pipilotti (los modos de ser).

*La conexión con el fin del mundo se hace real.*

TADZIO: ¿Puppé?

PUPPÉ: ¿Aló?

PIPILOTTI y TADZIO: ¡Puppé!

TADZIO: Escucha. Escucha. *Listen*.

PIPILOTTI y TADZIO: *Happy Birthday to you...*

[...]

*Joder. La comunicación a través de Skype se cortó.*

TADZIO: Se cortó. Se cortó.

PIPILOTTI y TADZIO: Un desastre.

TADZIO: A ver... ¿conecta o no conecta?

*Enhorabuena. La comunicación con Skype se reestableció [...]*

8. El texto dramático de Pequeñas operaciones domésticas divide el montaje, a priori, en 6 partes u «operaciones». Cada una de ellas está nominada a partir del espacio (del espacio doméstico) en el que sucede esa fracción del acontecimiento teatral (porque la determina). Pues bien, también aquí se recurre al inglés («1. Operación Hall/Corredor»: y no vestíbulo; o «2. Operación Living Room/Cocina»: y no «salón», como sugiere Tadzio), trascendiendo el cuerpo poético y dotándolo de una validez, digamos, «real», lo que viene a confirmar las tesis de Augé. Sobre todo, si tenemos en cuenta el nombre de la tercera operación: «3. Operación Toilette»; porque aquí la voz de audiencia universal no es inglesa, sino francesa. Asimismo, en el cartel que anuncia el montaje (ver anexo: imagen 1) se define la pieza como «houseplay».

9. Léase Foucault (1999): el concepto de «biopolítica» (las nuevas tecnologías del poder y los mecanismos de control sobre el individuo).

[...]

PUPPÉ: Perdón. Bye. Love. Love.

En medio de la (tele-)conversación, los problemas fundamentales que la sobremodernidad no resuelve (que, en gran medida, genera). Un malentendido.

PUPPÉ: ... Internet es el espacio ideal para los malentendidos<sup>10</sup>.

La sensación de que el sujeto no contacta sino «con otra imagen de sí mismo» («PIPILOTTI: ¿Lo que oímos fue real?»). La sensación de aislamiento o de extrañamiento (Gregor Samsa) o de que el verbo *habitar* es difícilmente conjugable (Augé, 2001: 85):

PIPILOTTI: [...] Apenas podemos mirar, contemplar, como pasa una vida en módulos...

TADZIO: [...] De todos modos siempre podemos pasear.

PIPILOTTI: Habitar no es solo pasear. No deseo pasearme por la vida. Deseo habitar mi vida.

TADZIO: Es una lástima. Eso no logra hacerlo casi nadie. Camas de paso, casas de paso, calles de paso, ciudades de paso.

De ahí esa reflexión constante en torno al espacio: sobre todo, en torno al espacio doméstico (como marcan el título y las condiciones espacio-temporales de la representación: «PIPILOTTI: Hola, casa»): a la relación entre sujeto y espacio. «Lo doméstico –según Menene Gras (2001: 6)– presupone una relación muy estrecha entre *yo* y *yo*, *yo* y *tú*, *yo* y *ello*, *yo* y *los otros*, y el lugar en el que estas relaciones se crean». El pensamiento y el juego en torno a las posibilidades que presenta: nominaciones y tópicos espaciales («El rey de la casa vestido de andar por casa»), espacio para el silencio o para el ruido («casa de putas» o la «casa de dios»), espacio de tránsito o de consumo (entre «tirar la casa por la ventana» o que la casa se les caiga encima). Entre todas, la opción de la casa –de la *domus*– como refugio, como un vacío de orden perinatal, según la antropología de la casa (que habla de una «tercera piel»): «El hombre sale del útero materno y debe volver a la materia de la que proviene. La casa que ocupa entre estos dos inevitables términos de su viaje debe... proporcionarle seguridad»<sup>11</sup> (Rykwert, 1987: 18).

TADZIO: Aquí estamos a salvo.

Es el lugar «donde bajar las defensas y dar paso a las fantasías y a los sueños» (Walker, 1987: 44):

TADZIO: [...] ¿Para qué sirve una casa?

PIPILOTTI: Para bailar desenfrenadamente sin que nadie te vea.

10. Tadzio contesta:

No parar de actuar es el espacio ideal para malentendidos.

Y es que la confusión se genera a partir de los problemas de conexión de la red o de Skype, pero no solo por eso. Durante un segundo de desconexión, Puppé advierte a Pipilotti y a Tadzio de que va a interpretar un texto, en un juego metateatral. Como no han podido escucharlo, Pipilotti y Tadzio creen que todo aquello que Puppé dice es real. Por otro lado, eso es justamente lo que dice la acotación: que la conexión se hace *real*. Nosotros, como espectadores, desconocemos la acotación y su alcance; sencillamente esperamos una escena de un hecho teatral en la que se recurre (otra vez) a los medios audiovisuales (un ordenador portátil), y escuchamos una voz que bien podría tratarse de una pista de audio (una grabación). Sin embargo, en nuestros encuentros posteriores con Ana Harcha, supimos que el personaje Puppé era interpretado por la actriz Mariana Muñoz en el instante en que nosotros escuchábamos su voz. Es decir: la conexión era *real*. Según Dubatti (2007), ese gesto por sí solo no constituye un acontecimiento teatral: si no se comparte la *poiesis* en convivio, «hay *poiesis*, pero *poiesis* no teatral». No obstante, para Ana Harcha, no era lo mismo (aunque lo fuera) reducir o no la intervención de Mariana Muñoz a una grabación de voz. Se trataba, paradójicamente, según Harcha, de una respuesta ante la teatralización generalizada (virtualización) de la vida cotidiana, introduciendo un elemento de «realidad».

11. De hecho, la voz latina *domus*, que suele traducirse llanamente por «casa» significa, sin embargo, «algo mucho más parecido a “hogar” y alude, asimismo, a «la sustancia física de la casa», a la edificación en sí (Rykwert, 1987: 20).

En todo caso, se constituye (o se intenta constituir) como un espacio a partir del cual se pueden obtener las coordenadas propias (apropiadas): «Es la primera demarcación interiorizada y es, por lo tanto, el punto de referencia más inmediato para situarse en el espacio» (Walker, 1987: 44):

PIPILOTTI: [...] ¿Para qué sirve una casa?

TADZIO: Para tener un lugar donde vivir. ¿Para qué sirve una casa?

PIPILOTTI: Para tener un lugar donde morir. ¿Para qué sirve una casa?

TADZIO: Para tener un lugar donde recordar. ¿Para qué sirve una casa?

PIPILOTTI: Para tener un lugar donde olvidar.

Esto cuando la noción no se deforma (el modelo de Levitt para la vivienda americana: «la felicidad entre cuatro paredes»<sup>12</sup>) o cuando el espacio no se torna siniestro («en la acepción de Freud es lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido»<sup>13</sup>). Cuando el refugio no deviene, en la era de la sobremodernidad, «intimidad fortificada» (Castro, 2000: 14), isla («Tu habitación es la isla desierta más bonita de todas»<sup>14</sup>) o celda, como sugieren Pipilotti o los últimos «espacios domésticos» de diseño (las celdas de Absalon<sup>15</sup> o la *Casa básica*, como objeto de bolsillo, de Ruiz de Azúa<sup>16</sup>).

PIPILOTTI: Porque no los ves, están escondidos, en sus casas, o son invisibles. Cuando la gente se siente una mierda, así, insignificante, tiende a desaparecer. Samsa, ¿te suena? *Soy un escarabajo, un escarabajo. Nunca más saldré de mi habitación.*

En todo caso, parece que siempre se establece una relación de (des)identidad entre sujeto y espacio doméstico. Según Walker (1987: 44), «desde el momento en que se integra en nuestra vida inconsciente, participa de la idea de guarida sin dejar de ser una proyección del yo en la que se refleja una buena parte de sus claves». Asimismo, Gras (2001: 6-8) cita los casos de Perec, en el que los espacios domésticos «son una prolongación de sus habitantes», y Auster<sup>17</sup>, donde se produce la «simbiosis entre la casa y su habitante». En *Pequeñas operaciones domésticas*, cuando se revela el estatus de «artista» de La nueva, Pipilotti teme que esta convierta la casa en un «taller de artista» («Los putos artistas siempre andan acarreando trastos»). Tadzio piensa que «si llena el salón de mierda de artista», tal vez ambos se «contagien» de su «artismo» y se vuelvan artistas también: «Tu casa es el reflejo de tu alma». Sin embargo, Walker (1987: 44) advierte de que esa «imagen externa» del espacio (o imagen social, según el rol que se desempeña o bien se desearía desempeñar) no es más que un reflejo de la imagen ideal de uno mismo, «donde habita y se proyecta un yo que en parte no es real». Del mismo modo, la poética de Alicia Framis (*Interior Landscapes*) gira en torno al conflicto entre «la arquitectura interior y la arquitectura que nos rodea» (Gras, 2001: 20). Pipilotti contesta a Tadzio (la sobremodernidad invade los espacios domésticos):

12. Levitt concibe el espacio doméstico (de la familia del trabajador) como felicidad (en tanto objeto de consumo). Las casas están diseñadas «para constituir un mundo independiente, con su valla blanca, su césped verde, su sala de estar con aparato de televisión empotrado en la pared y su cocina con lavadora Bendix en el rincón correspondiente» (Hayden, 1987: 34).

13. Freud: «Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión» (Castro, 2000: 39).

14. En: PEREC, Georges (1967): *Un homme qui dort*, Paris, Ed. Denöel (Gras, 2001: 6).

15. Las celdas de Absalon (con una superficie habitable de 4 a 9 m<sup>2</sup>) «para ser transportadas e instaladas» en las grandes ciudades y con «capacidad para abastecer las necesidades comunes de cualquier hábitat». Según Gras (2001: 12), «Absalon las había concebido como un lugar para el yo asediado, y por lo tanto, como un dispositivo de resistencia para proteger su individualidad».

16. «Una casa plegable, consistente en un cubo de 200 x 200 cm, con una sola abertura redonda para introducirse en su interior, reversible, y que, al doblarse, era más pequeña que un teléfono móvil. La casa se desplegaba y a continuación se hinchaba con el aire, de manera que en su interior podía albergar perfectamente a una persona y protegerla del frío o del calor, gracias al material aislante de poliuretano metálico de doble cara que constituye el envoltorio» (Gras, 2001: 12).

17. AUSTER, Paul (1992): *La invención de la soledad*, Barcelona, Edhasa.



PIPILOTTI: ¿En serio? No me jodas. ¿Y qué pasa si vivo en casas de alquiler y me cambio de casa cada dos, tres, cinco años? ¿Y qué pasa si además vivo en casas compartidas donde cada cual mete la mierda a su bola? ¿Cómo es mi alma? Alma de alquiler. Eso es peor que culo de alquiler. Además no es la casa la que es el reflejo del alma, es la cara, la cara es el reflejo del alma y los ojos, los ojos son las ventanas del alma.

El rostro y los ojos. En *Pequeñas operaciones domésticas* no es solo lo que se dice, sino cómo, dónde y desde dónde se dice. Todo lo que se ha dicho acerca del espacio contamina nuestra posición como espectadores-participantes del acontecimiento teatral en tanto convivio, y, por lo tanto, configura, de algún modo, nuestro texto. Todo lo que se ha dicho no se hubiese dicho del mismo modo si nuestra relación con la obra hubiese estado mediada por la lectura o por el visionado de la grabación de la puesta en escena y no hubiera partido de una relación directa (en vivo, y no *in vitro*)<sup>18</sup>.

Tal vez fuera el *pop-art* el que iniciara el gesto: la representación de lo doméstico o lo cotidiano en el arte. La literatura ya había entrado. No tiene importancia. No pueden dar cuenta de (las posibilidades de) ese espacio como lo hace el teatro, si partimos de las definiciones de Brook o Dubatti y dilatamos alguno de sus límites, como hace Ana Harcha (el espacio doméstico como soporte). No se trata de hipnotizar a la audiencia «con programas que son mero escenario doméstico» (Gran Hermano) (Gras, 2001: 7), como hace la tele-visión, sino de plantear el único problema estético, según Deleuze: «el de la inserción del arte en la vida cotidiana»; si es que es estético, únicamente<sup>19</sup> (Castro, 2000: 13 y 17). No es lo mismo leer este pequeño texto:

TADZIO: ... ¿Para qué sirve una casa?

PIPILOTTI: Para follar.

Que escucharlo de la boca de los actores (el acento del español de Chile), que están apenas a un metro de distancia (dentro del baño y nosotros en el umbral –la puerta–, sentados en el suelo, incómodos) desnudos, dentro de una bañera.

La escena del cuarto de baño precede a la escena del dormitorio, u «Operación Bedroom». Los actores se desplazan y nosotros les seguimos (esas son las instrucciones). Siguen desnudos y a veces nos miran, como si mirasen la pared que tienen enfrente. Pero nuestras miradas se cruzan. La conmoción es un metro de distancia. El olor que desprende el rotulador con el que Tadzio escribe, tal y como le pide Pipilotti, «No debo ordenar el lugar del deseo». *Sabemos* que Tadzio intenta ordenar el caos íntimo de Pipilotti ordenando el espacio. *Sabemos* que el sujeto articula una relación entre espacio y amor. Pipilotti ha decidido dejar la casa que comparte con Tadzio (se le «hace insoportable la permanencia en ella»):

PIPILOTTI: No puedo quererte más solo por la pereza de querer a quién tengo más cerca dentro de la casa.

TADZIO: Hay más razones para quererme.

18. La antropología o el psicoanálisis de la casa no afecta, en exclusiva, a los personajes. Como espectadores, comparamos los espacios en los que la acción se presenta, y, por tanto, nuestra percepción está mediatizada, asimismo, por esos espacios y la relación que establecemos con ellos y los objetos que los constituyen (muebles, objetos de decoración, puertas o ventanas, etc.). Luis Fernández-Galiano esboza un «diccionario de fragmentos arquitectónicos» para cifrar este sistema. Podemos citar los espacios más representativos: del dormitorio (o mejor, de la alcoba) dice que, en su «espacio nocturno», «se dan cita» «el deseo del útero, el deseo insatisfecho de rebelión y el deseo amoroso»; del baño destaca su «cualidad funcional o higiénica» propia de la sobremodernidad, pero recuerda «su papel simbólico de purificación»; «el énfasis fundamental» del comedor, dice, «debe colocarse sobre el carácter social –y ritual– de la comida» y «las leyes no escritas que la regulan» (Fernández-Galiano, 1987: 3-15).

19. «El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Este es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida» (Brook, 1997: 17).

PIPILOTTI: No. No hay más razones. Antes había más razones. Ahora ya no hay más razones.

Una casa sirve (también) «para que el amor se derrumbe».

PIPILOTTI: Sí. Me largo. No podría ver tu fantasma por cada rincón del lugar donde vivo. La casa es un relato que invade la memoria con la voracidad de los animales.

Lo *sabemos*. ¿Cómo va a olvidar la lluvia de pingüinos amarillos<sup>20</sup>? ¿El frío que se colaba por el balcón que da al dormitorio? ¿Cómo va a olvidar el olor de las flores que Tadzio le regaló y le llevó a la cama, y con las que después se golpearon, si tal vez nosotros, como espectadores, no podamos olvidarlo?

En toda creación hay un espesor de acontecimiento que solo se hace perceptible parcialmente en la estructura sónica: detrás de los signos, por debajo de ellos, o mejor aún, en lo no-dicho, en lo no-corporizado, en lo que se elige y no se elige como no-signo,... hay una masa de acontecimiento que resulta especialmente misteriosa en el trabajo del actor o en los procesos de creación atravesados para la composición del cuerpo poético. Espesor de experiencia, de *in-fancia* (Agamben) o de silencio deliberado y sin embargo articulado como una presencia interna. *Sabemos*<sup>21</sup> que hay más cosas inscriptas en el cuerpo poético (Dubatti, 2007: 103)<sup>22</sup>.

Lo *sabemos* porque estamos ubicados en unas coordenadas espacio-temporales concretas (la casa de Ana Harcha, el 24 de febrero de 2008, etc.), participando del convivio: «El vacío se comparte». Los libros de Brook están repletos de casos o anécdotas en los que la gestión del espacio determinaba la calidad de la reunión o del hecho teatral. Según Brook, «un buen espacio es aquel donde convergen muchas y variadas energías y donde desaparece toda clasificación» (Brook, 1997: 14 y 15): el espacio doméstico como objeto de reflexión y como soporte; que permite adecuar, asimismo, la definición de nuestra expectación a la definición que propone Dubatti. Según Dubatti (2007: 133), la expectación no consiste, únicamente, en contemplar el ente poético, sino también en sumergirse en la «cultura convivial y los diversos componentes sensoriales del cuerpo poético (visuales, auditivos y olfativos, principalmente)», que generan un «campo de experiencia». «A partir de esa percepción, *a posteriori*» hay que «dejarse afectar y estimular (emoción, reflexión, recuerdo, alteración física, etc.)». Entonces,

La multiplicación de las acciones poéticas y expectatorias en el convivio generan una zona de multiplicación en la que la estimulación es recursiva y resulta difícil, si no imposible, detectar el origen de causas y efectos. El espectador es a la vez protagonista de esa multiplicación y testigo de su dimensión de acontecimiento (Dubatti, 2007: 133-134).

Así nos sentimos los espectadores de *Pequeñas operaciones domésticas*. Los actores, en los encuentros posteriores que tuvimos con ellos, nos aseguraron que este contexto también produjo afectación en ellos. Hacían como si mirasen la pared que tenían enfrente, pero no podían obviar que un espectador estaba situado entre su mirada y el muro. De hecho, debieron ensayar con mucho cuidado las escenas en las que se encontraban desnudos, para que las posiciones físicas que adoptaban no incomodasen al espectador cercano. La electricidad de lo inmediato. Se expresaban en términos similares a los de los actores que trabajaban con Peter Brook a principio de la década de los setenta, cuando empezaron a realizar «experimentos» más allá de los espacios teatrales «clásicos». Según Brook (1997: 13-14), «para los actores, la experiencia más importante fue actuar frente a un público al que veían, en comparación

20. Los peluches de Pipilotti. Los fetiches de Pipilotti (en sentido freudiano).

21. La cursiva es nuestra.

22. Brook le dedica la segunda parte de *El espacio vacío* al «teatro sagrado»: «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible» (Brook, 1994: 51).



con los públicos invisibles a los que estaban acostumbrados». Fue entonces cuando descubrieron «un nuevo sentido» para su trabajo:

«Teatro» es una cosa, mientras que «los teatros» es otra muy diferente. «Los teatros» son las salas, y una sala no es lo que contiene, igual que un sobre no es una carta... El «teatro» es una necesidad humana fundamental, mientras que «los teatros», sus formas y estilos, son solo salas temporales y reemplazables (Brook, 110).

Según Dubatti (2007: 56), «la relación del artista consigo mismo en escena implica la escucha y el grado de consciencia de sí mismo en la actividad convivial como formación de la subjetividad». Si el espacio se comparte, la comunión resulta más sencilla. La percepción de la dimensión aurática (el convivio teatral como arte no reproducible).

PIPILOTTI: ... La fuerza de lo evidente, del cuerpo, de lo físico, es más fuerte.

Beatriz Sarlo cree (Dubatti, 2007: 61) que «en el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos» de los actores (los «bracitos de pajarito de Pipilotti» o Pipilotti meando *verdaderamente*. Tazio vestido únicamente con luces de navidad-nadidad). No obstante, Dubatti afirma (2007: 62) que en el convivio también resplandecen el aura de los espectadores y de los técnicos: «Reunión de auras, el convivio teatral extiende al máximo el concepto benjaminiano de arte aurático». Volvemos al principio. Lo efímero. «El teatro –como la experiencia vital– se consume en el momento de su producción, y es –como el tiempo– permanente recuerdo de la muerte». Según Ricardo Bartís (Dubatti, 2007: 62), «está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero».

Encender una cerilla. Verter cuidadosamente el líquido de un frasco de perfume. Prender el fuego y dejar que se apague. Ese instante como «experiencia vital intransferible», imposible de «reconstruir o restaurar» (Dubatti, 2007: 63). El aura<sup>23</sup>.

TADZIO: ¿Tienes frío? Si tienes frío vamos a encender la chimenea.

PIPILOTTI: Aquí no hay chimenea.

TADZIO: Pues qué feo [...]

PIPILOTTI: Tengo frío.

TADZIO: Te hago una chimenea.

*TADZIO fabrica una chimenea. El fuego se enciende sobre toda la mesa en donde se han sentado, sobre el vidrio de la mesa, sobre los platos en que han cenado. Observan el fuego, que lentamente se consume.*

Dubatti se pregunta (2007: 63) acerca de las dimensiones aproximadas que debería tener un espacio teatral «para mantener la conexión aurática». Cita los casos (cada vez más frecuentes) de «los espectáculos teatrales diseñados para 20 a 80 espectadores». *Pequeñas operaciones domésticas* fue diseñado para 8 espectadores. El espacio doméstico deja de ser «esfera de exclusión, para configurarse como espacio común de la existencia singular, politizándose en idéntica medida» (Gras, 2001: 7), en tanto respuesta a «las audiencias masivas de la globalización y el público transnacional o translocalizado» (Dubatti, 2007: 63) y a la tendencia a la «disolución de las experiencias que fundan comunidad» (Castro, 2001: 35). Frente a la cultura del simulacro (Baudrillard), la corporeidad (y el corporativismo) del teatro cobra sentido en tanto «elemento primitivo» (ritual), según Bartís (Dubatti, 2007: 62). En esto consiste la resignificación política del convivio que articula Dubatti:

23. «El momento presente» es asombroso. Su transparencia es tan engañosa como el fragmento arrancado a un holograma. Cuando se desintegra este átomo de tiempo, todo el universo se halla contenido en su infinita pequeñez» (Brook, 1997: 97).

El convivio teatral responde a un vínculo *situado, territorial* y preserva la cultura de la oralidad en una sociedad regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial... En tanto convivo... exige... un vínculo estrictamente aurático. Ello otorga al teatro, en diálogo y lucha contra la desterritorialización mediática, un valor político anticapitalista, en tanto es no globalizable ni mercantilizable en serie (2007: 64-65).

Cuando *La nueva* anunció el «fin de la representación» de *Pequeñas operaciones domésticas*, Ana Harcha nos ofreció una copa de vino (la botella de vino estaba todavía sobre la mesa en la que Tazio y Pipilotti habían «cenado»). Ella tuvo que marcharse enseguida, pero esa fue la primera vez en que mantuvimos con los actores una conversación en torno a la obra (y en torno al espacio): en torno a su posición como actores y a la nuestra como espectadores (el primer convivio post-teatral). «En el teatro el vínculo viviente preserva la relación con la poésis como si se tratara de compartir el beber o el comer en el banquete». La copa de vino como símbolo<sup>24</sup>.

El teatro, gracias a «su base arquetípica de compañía», atenúa las tres figuras del exceso que definen la sobremodernidad. «Uno de los espectáculos más gratificantes... es observar cómo los artistas organizan otras maneras de estar en el mundo» (Dubatti, 2007: 172):

Un grupo de hombres que trabajan y se relacionan y encuentran en esa actividad una forma de organizar la realidad, una morada habitable. Lo mismo puede decirse de la experiencia del espectador: se «contagia» de esas moradas, se alegra de su existencia, participa de ellas en forma vicaria, las habita también, o funda sus propios campos de habitabilidad (Dubatti, 2007: 173).

Tal vez sea cierto, como afirma Augé (2001: 122), que la experiencia del no lugar «es hoy un componente esencial de toda existencia social». Pero también es cierto que, a partir de aquí, «todas las actitudes individuales» «son concebibles». No solo «la huida (a su casa, a otra parte)» o «el miedo (de sí mismo, de los demás)», sino también «la intensidad de la experiencia» o «la rebelión»: el convivio teatral. «Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan». Y de ahí al teatro.

## Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2001): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BROOK, Peter (1994): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- (1997): *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba.
- CASTRO, Fernando (2001): «A Alberto Ruiz de Samaniego, crítico ejemplar», *Escenarios domésticos / Exposición*, Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea.
- (2000): «Navegando sin timón. Donde se habla de la banalidad domesticadora, el imperio autista de internet, el arte epiléptico, el mal de archivo, la subjetividad desmemoriada y el voyeurismo del ridículo», *Territorio doméstico. Cambres d'art. Project Rooms*, Valencia, Interart 2000/15.<sup>a</sup> Fira Internacional d'Art Fera de Valencia.
- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (1987): «Arquitectura, cuerpo, lenguaje. Páginas de un diccionario de fragmentos», *AV Monografías* (Madrid), 12 (oct.–dic.), 3-16.

24. El pan «repartido y compartido» por Peter Schumann tras el cierre de *En el país de Jauja*. «Recuérdese también la reflexión de... Ana María Novo sobre la relación con los espectadores durante una de sus funciones: "Yo me bebo el silencio y ellos se beben mis palabras"» (Dubatti, 2007: 48-49).

- FOUCAULT, Michel (1999): *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós.
- GRAS, Menene (2001): «Escenarios domésticos o Instrucciones para construir la soledad», *Escenarios domésticos / Exposición*, Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea.
- HARCHA, Ana (2008): *Pequeñas operaciones domésticas*. Revista *Stichomythia*, nº: 8
- HAYDEN, Dolores (1987): «La felicidad entre cuatro paredes. "I'll buy that dream"», *AV Monografías* (Madrid), 12 (oct.-dic.), 34-37.
- MILLER, Alice (2005): *El cuerpo nunca miente*, Barcelona, Tusquets.
- RIKWERT, Joseph (1987): «El útero y la tumba. Antropología de la casa», *AV Monografías* (Madrid), 12 (oct.-dic.), 18-21.
- WALKER, Pilar (1987): «Las estancias del subconsciente. Psicoanálisis de la casa», *AV Monografías* (Madrid), 12 (oct.-dic.), 44-45.

## ANEXO

sitespecificproject  
invita a las funciones de:

**PEQUEÑAS OPERACIONES  
DOMÉSTICAS**

un montaje teatral realizado  
en el interior de un piso  
en construcción/  
en destrucción/  
en representación/

solo 8 espectadores por función  
solo 5 funciones: 12-16 diciembre  
**19:00 HRS.**  
Reservad ya! o quedáis fuera

operacionesdomesticas@gmail.com

agradecimientos a: Carla Arancibia, Josep Bedmar.  
integran este proyecto: Daniela Cápona Pérez, Matías Marré Medina, Ana Corbalán,  
Marta Diago, Daniel Reyes León, José Zambrano y Ana Harcha Cortés.

Programa de mano *Pequeñas operaciones domésticas*