

El espacio del molde

José Morales

Sara de Gilles Dubois

La arquitectura para las artes escénicas, la que acoge al teatro y a la danza o expande la música, plantea desde su configuración estrechas relaciones con la ficción, con la voz y con las sombras, manifestando así su vinculación con las ideas que la originan.

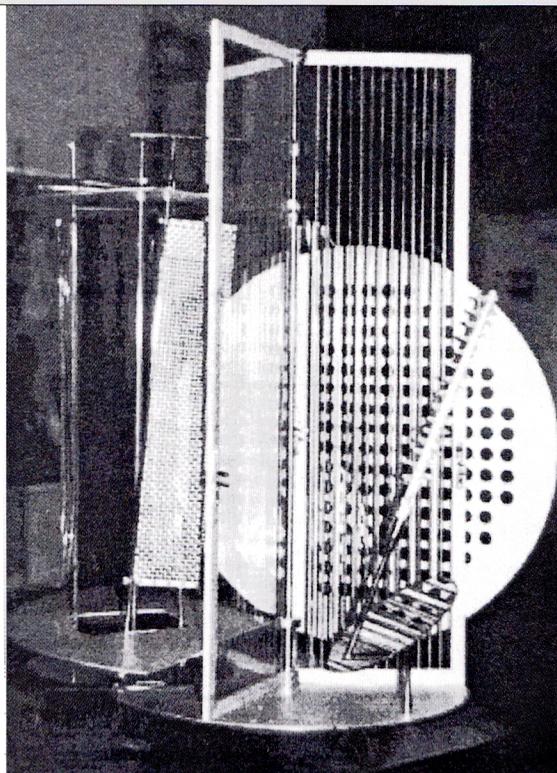
Personare

“Persona, procede del griego ‘personare’ y significa ‘sonar a través de ...’ se refiere al ‘eco que producía la voz en el teatro de máscaras’, más en concreto al resonar de la voz, al eco entre el límite de la cara del emisor y la máscara. Éste límite entre el actor y la máscara es el ‘personare’, el resonar del sonido en esta bolsa de aire.”¹

Desde el origen del teatro, en la tragedia griega, era muy importante no desvirtuar lo que se representaba, el personaje debía encarnarse en cualquiera de nosotros, este desvelamiento se evitaba a través de la máscara. Esta ocultación mejoraba la amplificación de la voz, aumentaba el sonido. El personaje quedaba oculto tras la careta, idealizado gracias al sonido que servía a la representación y que se originaba tras las sombras.

Incisiones en las sombras

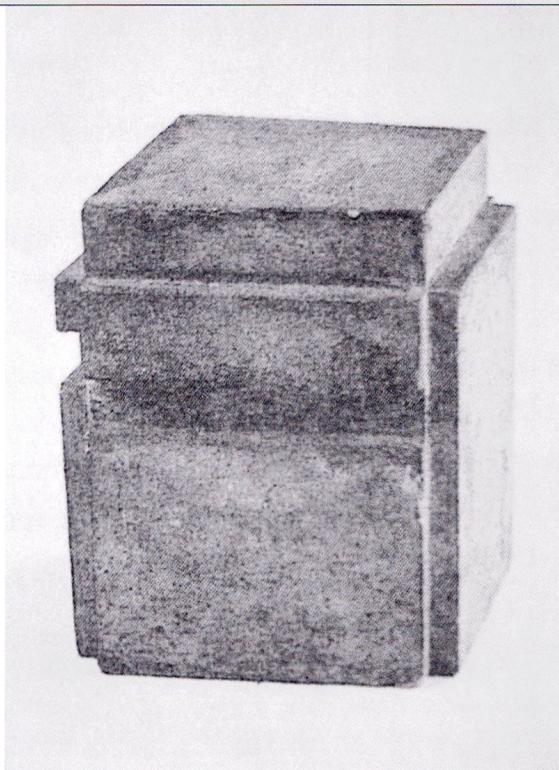
Muchos artistas de las vanguardias trabajaron en base a las sombras, incluso algunos de ellos ponían las sombras en el centro de las representaciones, lo que otorgaba a los cuadros un efecto especialmente mágico; G. de Chirico era uno de aquéllos. Eran som-



M. Nagy
"Modulador, luz-espacio". 1922-1930

bras derramadas por los edificios, que en una continuidad material y casi pastosa con aquéllos, adherían las arquitecturas a los suelos. Estas estelas sombreadas producían un efecto surreal en la representación de la ciudad, era una realidad aparte de la realidad. Otros artistas también han trabajado sobre las sombras, pero desvirtuando el soporte, desviculándolas desde lo que las originaba o les servía de recipiente, Moholy Nagy fue uno de éstos.

En el “Modulador, luz-espacio” (1922-1930), instalación que hoy puede verse en la Galería Nacional de Berlín, M. Nagy dispone un artefacto complejo, formado por piezas heterogéneas de diferente naturaleza; algunas de ellas son espejos, otras consisten en simples varillas que permiten el giro sincopado de todos los artilugios que forman el artefacto. Éste se acciona eléctricamente, y permite que la habitación que sirve de recinto a la obra, permanezca a oscuras



Bruce Nauman
"El espacio que hay debajo de mi silla". 1966

durante su funcionamiento. Nada más accionar el botón de encendido, esta maquinaria recibe un fogonazo continuo de luz, que choca contra el artificio, desprendiendo por toda la habitación los destellos que entrecortan la estancia, animada por el movimiento de la maquinaria. El espacio queda rasgado por el incesante paso de las luces que, reflejadas a modo de filamentos de luz, van trenzando sobre la habitación una extensa tela de araña, que cambia de silueta y forma que rastrea toda la habitación, en la que también nos encontramos los visitantes. También los espectadores quedamos de alguna manera incorporados, mejor dicho atrapados, por los cortes que la luz va estallando contra nuestros cuerpos. Todo está agitado en este espacio interior de sombras y de destellos, de cortes luminosos y de personas expectantes, ante el discurrir de las luces y de los sonidos que emite aquella extraña máquina. Una vez que la luz se libera del reflector que la dispara contra la habitación,

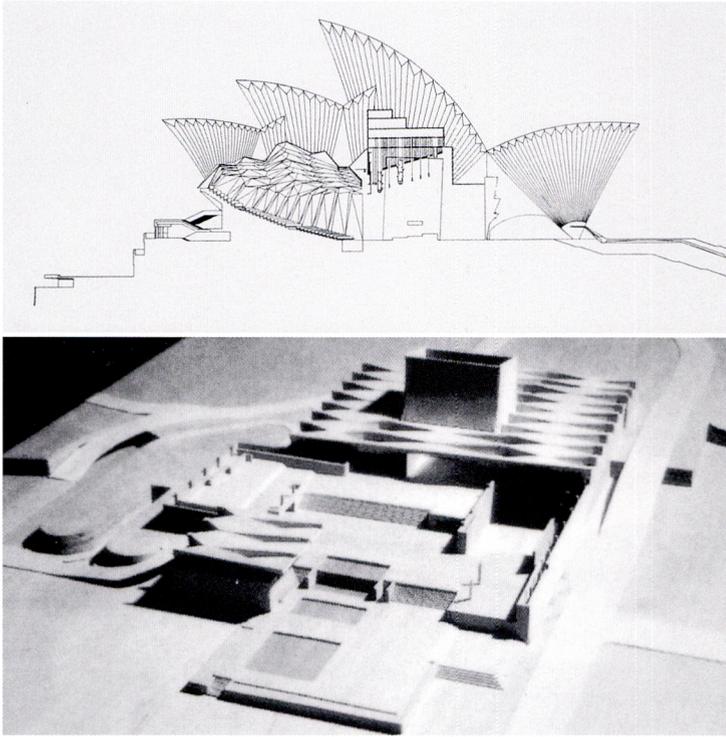
no hace otra cosa que deslizarse por la estancia y por los planos de las paredes. El espacio que se va dibujando a trazos, liberado del recinto es sencillamente un espacio como si dijéramos "en bruto", muy parecido a aquel otro espacio que quedaba prendido, agarrado, en las telas de J. Pollock.

En el mundo del teatro, si tuviéramos que mencionar a un autor que trabajó con esta idea de espacio, sería S. Beckett. Para él, el espacio de la representación quedaba configurado por la acción y la palabra de cada actor. Era algo así como una aureola que acompañaba a cada personaje.²

En el caso que describiáramos el movimiento y el sonido añaden una cualidad vital, mejor dicho teatral a la escena en la que se coloca la máquina. Es un espacio dirigido directamente al sujeto, y la prueba de esto es la desvinculación respecto a cualquier naturaleza tectónica de la sala. Son los cuerpos los que van quedando atrapados por la red cambiante de luces giratorias, somos nosotros los que nos incorporamos a un espacio sin forma, sin geometría. De este modo queda configurado lo que es un espacio teatral en potencia; un espacio en el que la arquitectura, no lleva "la voz cantante".

Pero la escena que monta la maquinaria del que fuera profesor de la Bauhaus, tiene a nuestro modo de ver otra característica, sobre todo porque desestabiliza la idea de espacio en arquitectura. Es el concepto de "densidad" frente al de "vacío". El espacio que nos muestra el artefacto en funcionamiento es un lugar a la espera de que se superpongan las imágenes y los sonidos. Es un espacio cambiante "desfigurado", porque no cabe ninguna figura reconocida en él. Es potencialmente el espacio; es decir, el lugar de los acontecimientos. Recientemente la arquitectura reformula el espacio, precisamente trabajando sobre la idea de "densidad" y no tanto con la de "vacío".

El espacio vacío, "esa especie de nada donde todo está", se transforma gracias a la ficción, "en esa especie de mundo en el que todo puede suceder". El espacio de las arquitecturas escénicas no debe des-



Jorn Utzon
Ópera de Sydney. 1957-1963. Sección longitudinal.
Teatro de Ópera de Zurich. 1964

virtuar las posibilidades de la ficción. Mundo mágico y en sombra, a oscuras, en el que todas las "otras" realidades deben ser posibles. Por otro lado, la inconsistencia de estos espacios escénicos, se debe a la vulnerabilidad con la que se plantean estas otras realidades, llenas de acontecimientos dirigidas al sujeto. Es la interioridad misma la que está en juego, frente a la exterioridad, la naturaleza, que queda afuera.

Aunque sólo sea de pasada, es preciso señalar que durante los setenta y principios de los ochenta, se insistía en la definición de unas arquitecturas escénicas que eran representación de la representación. Aquí no cabía la ficción, porque la arquitectura que se introducía en el interior impedía cualquier otra realidad.

La arquitectura escénica debe ser la de todos los mundos posibles. Es por ello que la configuración de su espacio debería ser en potencia, como los espacios de J. Pollock; deberían ser redes que atrapen a los sujetos, como los rayos del modulador de luz de M. Nagy.

Pero la dificultad que se plantea es evidente. Si lo que configura al espacio en arquitectura es la materia, es decir aquello que sirve de freno a la luz, y que reteniéndola muestra las geometrías de los espacios, el asunto del que estamos tratando debería ser una discusión sobre "el soporte".

Aquello que delimita, contiene, y sirve de recinto al espacio, es el elemento que se tambalea en las archi-

tecturas escénicas. Es precisamente este límite (soporte) el que debe ser estudiado, para que nada contrarreste la magia de la representación en la sala. Este límite debe ser llevado a otro lugar, debe estar al margen de aquel espacio interior. Podría decirse incluso que la arquitectura escénica que nos interesa es precisamente la que se caracteriza por eludir sabiamente al contenedor y soporte. Es aquélla que reteniendo el espacio escénico no lo muestra; es la arquitectura en la que se escamotea el recinto.

El espacio del molde

Bruce Nauman, realiza en 1966 una escultura que se denomina, "El espacio que hay debajo de mi silla". Esta obra, similar en las intenciones a "El espacio que queda bajo mi mano cuando escribo mi nombre", nos muestra la realidad complementaria de lo que denominamos espacio. Las investigaciones de este artista, van en paralelo a las de otros que realizaron sus obras más importantes alrededor de los años sesenta y que pretendían explorar la realidad y sus fenómenos. En conexión con las culturas orientales, todas estas personas trataban de desencasillar y deslimitar las clasificaciones conceptuales, tan al uso en la cultura occidental. Las investigaciones se dirigían a explorar aquellos campos ahorrados por la cultura, con la intención de ampliar el campo de operaciones del arte. Así, y en paralelo a B. Nauman, J. Cage investigaba el campo de los sonidos y de la música como un espacio que necesitaban del silencio para ser comprendido.

La obra que comentamos de B. Nauman, nos muestra el singular objeto resultante de explorar un espacio en el que nunca reparamos, pero que revela el campo de indagaciones que se abre, por ejemplo para la arquitectura. Este artista nos ofrece así, de sopetón, una realidad multiplicada por dos, que ensancha el ámbito del espacio conocido. Cuando esto ocurre, y es habitual que en esto consista gran parte de la tarea del arte y de la arquitectura, se dilata el campo de operaciones. Son los momentos en los que la realidad siempre nos coge por sorpresa.

Nauman contradice el concepto de espacio vacío, y parece proponernos el espacio de la experiencia. Es

precisamente bajo esta dualidad de mirada y experiencia, desde la que se puede practicar una arquitectura que nos interese en estos momentos. El espacio de Nauman es completo y dual, que resulta de contraponer espacios. En términos teatrales, sería parecida a la dualidad que presentan las obras teatrales de S. Beckett, en las que la acción no se entiende sin la parada; la voz sin el silencio.

Gracias a Nauman, a partir de su obra, miramos debajo de las sillas, de las mesas; o también a todos aquellos lugares de la arquitectura que ocultos, o mejor dicho "en sombra", son imprescindibles para comprender la realidad y la ficción. Se trata de espacios, que se explican mejor desde su complementariedad, por el hecho de servir a otros, por la gratitud con la que ayudan a definir las estancias principales de la arquitectura. Muchos de estos espacios son cualitativamente "mejores" que la arquitectura a la que sirven o dan forma, y por lo tanto sólo cabe, como hacemos con la mejor arquitectura, aprender de estos espacios; que deberíamos llamar "contraespacios".

Se trata de espacios que se configuran por resonancia; se formulan merced al eco de unos espacios contra otros, y de alguna manera ocultan, pero a la vez amplifican los interiores, en este caso, de los espacios escénicos. Se trata de arquitecturas que enfrentan realidades, y que en definitiva preservan la magia de la representación, el intercambio y el cruce de experiencias de los sujetos.

El espacio y su máscara. Contraespacios

Jorn Utzon, en sus proyectos más representativos comenzaba por las sombras, a ellas se refiere en algún que otro artículo. Sobre todo en aquellas arquitecturas que estaban dirigidas a servir de espacios escénicos o de representación. En este sentido, las intenciones derivadas de estas sombras, quedaron explícitas en sus croquis, que realizara en sus viajes a la península del Yucatán, en concreto el dibujo que hace sobre el Monte Alban.³

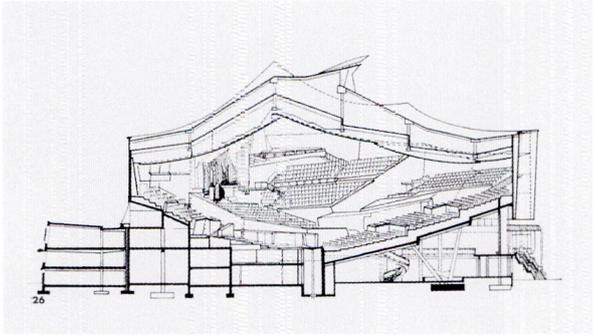
En el proyecto para la ópera de Zurich, concurso que gana, pero que no llega a edificar, el arquitecto danés traduce literalmente aquel croquis. La característica



Joseph Beuys
"Action dead mouse". Düsseldorf, 24 Noviembre 1970

dominante del proyecto es la gran cubierta con la que barre todo el espacio construido. Sólo el gran tamaño de la tramoya, logra salir a flote por encima de aquel gesto que lo cubre todo. Aquí, lo que hemos convenido en denominar como "espacio en sombra", y que podríamos asimilar al "espacio del molde", consiste en un lugar lírico en sí mismo y destinado a que concurren en él todas las personas que asistan a las funciones. Es un maravilloso preámbulo teatral, que debe su forma a la proyección que la cubierta dibuja sobre el suelo. Se trata de un espacio que se comprende cuando se llena de personas, cuando se plaga de ruidos; es decir, cuando la otra función, la de los sujetos que asisten al edificio, se encuentran bajo aquella enorme techumbre sin límites, bajo sus sombras.

Encontramos con estos maravillosos espacios en la obra de este arquitecto es fácil, porque repitió en varias de sus obras la misma intención. Es en la Ópera de Sidney donde los contraespacios adquieren mayor dimensión y lirismo. Sólo con echar un vistazo a cualquiera de las secciones del edificio es suficiente para detectar la importancia que tiene el contraespacio que ocupan las enormes velas desplegadas, (grandes alas o conchas según han querido ver algunos críticos de la obra de J. Utzon). Todo ello configura los atrios de acce-



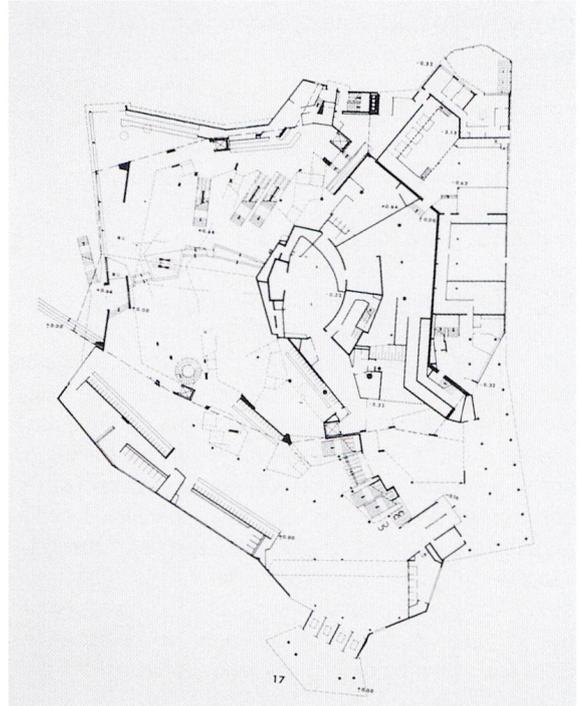
so y circunvalación de este edificio. También aquí, el espacio que queda arropado por estos enormes gajos, sirve de cobijo para las gentes en su ir y venir desde la sala escénica al exterior y viceversa.

Como si pretendieran reservar el espacio de la representación, estas cáscaras encierran un espacio sorprendente y tan fantástico o más como las coberturas que lo definen. A modo de máscaras preservan, pero a la par intentan amplificar la escena protegida; el juego que poseen estos elementos quizás se deba a la propia ficción que encierran.

En sus primeras acuarelas, Hans Scharoun, proponía inmensos envoltorios sofocados de luz y de gentes atravesando espacios inverosímiles de imaginar, que en dificultosos equilibrios invadían aquellos “espacios-linterna”.

El arquitecto alemán, pudo construir uno de estos edificios y explicar a través de sus espacios en qué consistían estas “lámparas” de la ciudad. La Filarmónica de Berlín es una de ellas.

Al igual que en la Ópera de Sydney, es a través de la sección del edificio con la que puede comprenderse la envoltura que lo define. Con ser una de las mejores salas de conciertos que se conocen, no le resta interés al extraordinario espacio que se comprime bajo la



Hans Scharoun.
Filarmónica. Berlín. 1956-1963.
Sección longitudinal, Planta del hall de entrada, y Vestíbulo

misma. Este espacio funciona como vestíbulo, bar y calle de conexiones con el resto de las salas de cámara de todo el complejo. Se trata de un espacio indescriptible, en el que la sensación permanente del peso de la gran sala que está sobre nuestras cabezas, se contrarresta con el “bailoteo” permanente de las escaleras de acceso a las tribunas y palcos, a los que se llega sin solución de continuidad desde cualquier punto de este lugar. Fantástico, lírico, extraordinario e indescriptible, estamos en un espacio en el que, al igual que ocurría con los de Utzon, no caben las referencias a cualquier otro modelo. ⁴

Preámbulo o umbral, son espacios-áreas que se pegan a los edificios. Se trata de espacios que agigantan el corazón de la sala de actuaciones, y a la vez impiden que nada salga de su interior, sólo el eco de una representación ampliada.

Joseph Beuys, en muchas de sus acciones utilizaba los efectos de las sombras para acentuar los aspectos



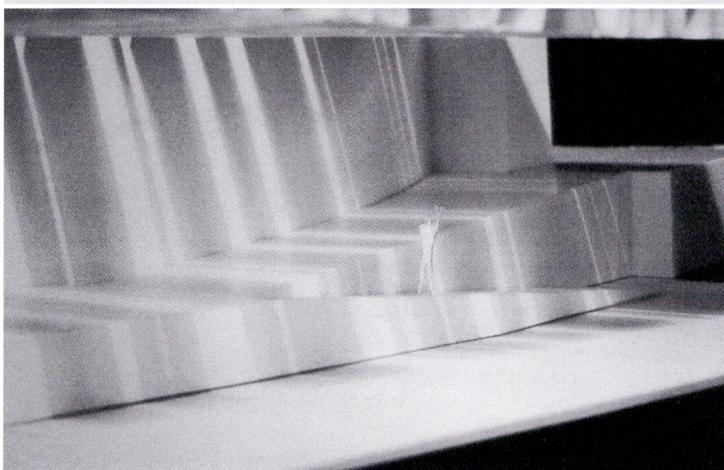
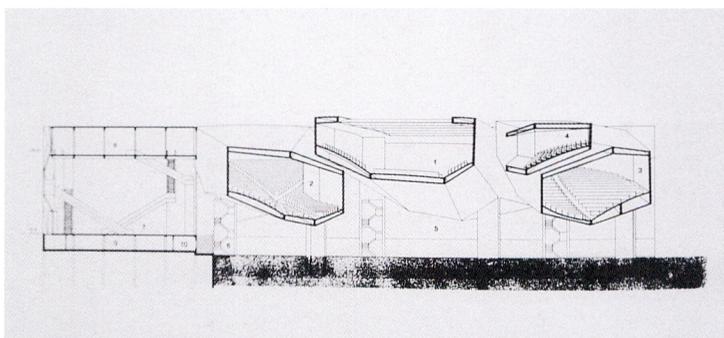
tos épicos de sus representaciones.⁵ El desdoblamiento de su imagen en los escenarios se emparentaba así con algunas obras que realizó Bertold Brecht. Algunos de sus personajes puestos en escena, se desdoblaban, al igual que las sombras del propio Joseph Beuys, que ampliaban el espacio del cuerpo, quedando sustituidos por el de sus sombras. En ambos casos aumentaba, gracias a este énfasis, las características teatrales de la representación. La sombra quedaba ligada al personaje.

Como hemos venido en denominar, estos espacios del molde, de la máscara, delimitados por la sala y el exterior, son lugares más que arquitecturas, y es esta condición la que le da su singularidad. Con Scharoun este lugar adquiere claramente su condición urbana, incluso su espacialidad inestable. El edificio de la Filarmonía es preciso vivirlo en funcionamiento, hay que disfrutarlo en el ensordecedor intermedio en el que las gentes inundan el espacio; es un espacio denso. Es lo contrario a la idea de espacio "vacío". Comprimido por el vientre de la sala, se manifiesta la condición urbana de este fantástico lugar.

El espacio del molde, es más un lugar que un espacio, de ahí que valoremos los acontecimientos que encierra. En el caso del edificio de Berlín funciona además como un paisaje, y por ello valoramos el enorme interés que tiene revisitarlo ahora; pero de esto hablaremos en otro momento.⁶

Proyectos como el de los cines para Venecia de Steven Holl, o como el de la casa para la música en Oporto de R. Koolhaas, inciden en la definición de un proyecto pensado desde este singular espacio que hemos convenido en definir como "espacio del molde".

Los espacios troquelados por la mirada de S. Holl, perforados por los movimientos de los cuerpos, o la suma de paisajes como espacios propuestos por Koolhaas, se suman a otros aspectos no menos importantes. La idea de densidad frente a vacío, la de paisaje frente a estancia, o la propia argumentación que proponemos aquí de "espacio del molde", bien pueden ser algunas de las llaves para explicar la importancia de estas arquitecturas que se están reformulando.



Steven Holl. Palacio del cine. Lido. Venecia 1990.

José Morales, Juan González, José M^a Romero. Teatro y palacio de congresos. Zamora. Acceso patio de butacas. 1995 (en construcción).

Las arquitecturas escénicas son un buen referente para ampliar el campo de operaciones del proyecto. La vinculación con el concepto de interioridad del sujeto, las explicaciones que pueden vincularse con otras disciplinas, así como la idea misma de "espacio para la representación", son un buen punto de partida para pensar la arquitectura que viene.

Notas

1. Esta definición ha sido extraída de la tesis doctoral de Luz Fernández Valderrama. *La construcción de la mirada, tres distancias de la modernidad*. Pág 363. Tesis doctoral inédita. Sevilla Noviembre 1999.
2. Santiago B. Olmo. "Diálogos quebrados en paralelo", pág 67, en *Rev. Lápiz* nº 162.
3. Jorn Utzon. "Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés". *Jorn Utzon*. M.O.P.U. Madrid 1995, pág 9.
4. Intenciones recogidas en el discurso inaugural de la Filarmonía. 1963. Recogido por Ada Francesca Marcianó. *Hans Scharoun. 1893-1972* Roma 1992. pág. 102-105.
5. Algunas descripciones de estas acciones de Joseph Beuys, pueden seguirse en: Victor J. Stoichita. *Breve historia de la sombra* Madrid 1999. pág 240-242.
6. Una interesante descripción de este espacio durante los días de función puede encontrarse en: Peter Blundell Jones. *Hans Scharoun* Londres 1995. pág 186-187