

El espacio y tiempo negativos en *Los fantoches* y *Jesucristo Gómez*

L. Howard Quackenbush

Los estudiosos de la pintura han explicado que el “espacio negativo” es una característica integral en la formación total de una composición pictórica: “Some key components of a composition are *positive shapes* (the objects or persons), *negative spaces* (the empty areas), and the *format* (the relative length and width of the bounding edges of the surface)” (Edwards 98). En la pintura los espacios negativos consisten en las representaciones del cielo, la tierra y el aire (Edwards 99). Podemos agregar que el margen y el marco también forman una parte indispensable del espacio negativo de cualquier trabajo artístico. Según Edwards, los espacios negativos, limitados por el formato de la obra, requieren la misma atención a los detalles que las formas positivas (99).

En el arte literario, igual que en la pintura, el espacio negativo puede asumir una variedad de posturas. Joseph M. Flora, en su ensayo sobre el cuento moderno, muestra que el “silencio manifiesto o patente” (*conspicuous silence*), o lo que el escritor se abstiene de decir o compartir con los lectores, es tan importante como la exposición misma. Al hablar de Chekhov y Tolstoi, el crítico anota:

Dramatists and fiction writers . . . often use silence as a technique in various ways and to a degree not found in earlier periods. . . . Many plays, especially plays since World War II, abound with great silences, and often language is merely a device to cover the overruling silence that is the dramatist’s message. (Flora 27, 30)

El sonido lejano de los golpes del hacha contra el tronco del cerezo, con sus silencios intermitentes emitidos de un escenario completamente vacío al final de *El jardín de los cerezos* (1904) de Chekhov, o los golpes sonoros en el cuento “El árbol” de María Luisa Bombal dan sentido a estos espacios negativos y silencios patentes, aunque tal vez transcurran sólo en la mente del receptor. El reloj que da varias combinaciones de horas entre las diecisiete y la una, pero cuyas agujas siempre señalan las nueve en *La cantante calva* de Ionesco produce una reacción simbólica que requiere tiempo

conceptualizar, a pesar de que la acción sigue durante los interludios entre estos significantes. Uno se pregunta, ¿Es más importante el sonido del reloj, el silencio mental entre las campanadas interrumpidas por los parlamentos, o el simbolismo visual de las agujas que no se mueven? Cada contestación a estas tres interrogativas se convierte en una manera de usar el espacio negativo. Esperamos al Godot de Beckett (*Esperando a Godot*, 1953), al orador de Ionesco (*Las sillas*, 1952) o al Rodó de Carlos Maggi (*Esperando a Rodó*, 1967), pero no llega ninguno de éstos. Los parlamentos que ocupan el espacio en “La película” (“Film”) de Beckett desaparecen frente al silencio abrumador de la obra. Son “actos sin palabras.” El espacio vacío predomina en la película (Flora 30, 44).

Es preciso recordar que mucho del sentido que atribuimos al silencio manifiesto que llena los espacios negativos depende del nivel de angustia existencial que experimenta el público, que se identifica con la parquedad de la escena y quiere personalizarla. Es un reflejo de la crisis de las vidas vanas de los personajes, pero cuánto más de los espectadores que interpretan e internalizan la acción o la falta de la misma: “para que la soledad del espacio vacío dejara de ser ‘exterior’ y se convirtiera en ‘vivencia interior’” (Ainsa 105). Requiere la participación activa y la interpretación inmediata del momento “vacío” de parte de los espectadores receptores que se transforman en re-creadores y re-elaboradores de la información y los estímulos originales del drama.

A la vez que el silencio denota un espacio para rellenar de significado, muchas veces a los diálogos les faltan profundidad y sentido. En otras circunstancias, las palabras son insuficientes para expresar el concepto y estas faltas crean un espacio negativo. Es decir, producen un “vacío” para los espectadores que ellos mismos tienen que rellenar. No se puede subestimar la importancia de los espectadores y del impacto de la representación sobre la percepción del público en el proceso de categorizar la calidad de este método: “Negative space . . . is a sense of terrain created partly by the audiences imagination and partly by camera-actors-director. . .” (Farber 9).

El artista, al crear los espacios alrededor del objeto central, hace que el espectador incluya lo secundario o aparentemente superfluo en su análisis de la materia para entender mejor lo que en verdad está presente en la escena. En *The Habit of Being: Letters of Flannery O’Connor*, dice la narradora: “Of course you are only enabled to see what is black by having light to see it by” (Greene Angle 162, from *The Habit of Being*. . . 173).¹

Muchos han tratado de definir espacio negativo y todas las percepciones nos ayudan a completar nuestra propia visión del fenómeno:

“un espacio desprovisto de toda posibilidad, un espacio sin potencia y sin eficacia, sin poder de coordinación, lo que Georges Poulet² ha llamado ‘el espacio negativo’ . . . ‘los lugares’ entre los cuales hay ‘abismos no revelados’ . . . el espacio es lo que hace que los seres vivan separados y lejos unos de otros” (Ainsa 104). En otra parte, Ainsa habla de “esta desorientación recargada de muchos escritores. Es la descolocación del hombre en relación a su escenario” (Ainsa 111).

Aunque hablaba específicamente del espacio femenino, Karamcheti menciona otras circunstancias relacionadas con el espacio negativo: “the ‘marks’ separating the center from the edge, printed text from the vacant margins. By definition negative space, margins through their emptiness define the text, their blankness constituting the presence of discourse” (Higonnet y Templeton 129).

Uno de los ejemplos distinguidos del uso del espacio negativo en el teatro hispanoamericano es la obra *Los fantoches* del guatemalteco/mexicano Carlos Solórzano. El subtítulo y las acotaciones introductorias de la obra son la primera indicación del espacio negativo en esta obra: “*mimodrama para Marionetas*,” “*Un almacén en que se guardan muñecos de ‘carrizo’ . . . figuras grotescas. . . Una sola pequeña ventana. . . Una pequeña puerta . . . está la escena en penumbra . . . se van incorporando uno tras otro con movimiento de pantomima. . .*” (Gaucher-Shultz 8).

El hecho de que éstos son “fantoches-marionetas” y que por definición son seres almacenados, tal vez desechables, deshumanizados, inútiles, a veces vanagloriosos (pero sin ninguna justificación), los degrada y relega a un nivel de existencia inferior. Son seres ninguneados que ocupan un espacio. Como en un cuadro, viven enmarcados por las paredes del almacén, no tienen movilidad, no pueden traspasar los límites de su mundo. Estos hechos producen un espacio negativo con bordes que simbolizan su falta de albedrío y de movimiento. El agobiante mundo pequeño, la penumbra al comienzo de la obra y la pequeña ventana colocada arriba de sus cabezas, representan su oscuridad de espíritu y el desinterés de su creador en su educación y progreso. Para el público el ambiente vedado de prisión y la limitada comprensión que tienen los fantoches de su propia situación, es más importante que sus parlamentos.

Todas las maniobras de los personajes se limitan a una actividad única: la Mujer “ama,” el Joven “trabaja,” el Artista “sueña,” el Cabezón “piensa” y el Viejito “cuenta,” entonces el público naturalmente piensa en todos los otros quehaceres que un personaje con esa delineación haría o inventaría para entretenerse en su mundo. Las definiciones parcas de sus

capacidades crean en la mente del público espacios negativos para cada personaje, vacíos que llenan los lectores, muchas veces inconscientemente. Lo que les falta es lo más obvio y representa más su condición que la utilería mínima que aparece en escena. La explicación del título de cada fantoche dilucida más de ellos que las actuaciones exigidas por su creador y por la Muerte. Cada definición de su razón de ser: “amar,” “trabajar,” “pensar,” requiere una interpretación de parte del público en concordancia con el espacio negativo.

El lenguaje y los parlamentos de los personajes parecen ser más soliloquios o monólogos interiores que diálogos con otros seres de su propia condición. La falta de complejidad de los pronunciamientos produce un fuerte sentimiento de abandono, de aislamiento y de soledad. La actitud predominante es de “espera” y no de actuación. Lo que hacen es repetitivo y sin propósito. Están esperando que algo externo les dé sentido a su existencia. Los fantoches crean su propio espacio negativo de inactividad o de acciones contraproducentes, inservibles e inútiles. Toda fruición vendrá de afuera. Aun el Artista que debe representar la creatividad se dedica a actividades rutinarias, lo que da lugar a que surja la necesidad de aplicar el espacio negativo a sus acciones:

MUJER: ¿Qué haces? . . .

ARTISTA: Estoy cambiando estas rayas color de rosa, que el viejo me ha pintado, por otras color violeta.

MUJER: (*Coqueta.*) Me gusta lo que haces; pero ¿no hacías lo mismo ayer?

ARTISTA: No, ayer cambié las rayas violeta por otras color de rosa. (10)

Los espectadores o receptores evalúan la inacción, la deconstruyen a su modo y después la reconstruyen según sus preferencias e interpretaciones. Quieren llenar de sentido los vacíos que notan en los diálogos y la acción. Según la óptica de Wolfgang Iser, el receptor (lector/espectador) consciente o inconscientemente llena la acción vacía de significado. Postula “that literary texts always contain ‘blanks’ which only the reader can fill. The ‘blank’ . . . arises because the relationship between [the elements] is unstated. The act of interpretation requires us to fill this blank” (Selden 49).

Un pintor llena los espacios del cielo, la tierra y el aire alrededor de las figuras positivas de una composición. En el drama, lo que otros personajes secundarios hacen, mientras que los principales dialogan, también contribuye al espacio negativo. Por consiguiente, la Mujer que arrulla a su bebé en el proscenio, el Judas que gesticula y se queja al fondo, el Joven que martilla

frenético, el Viejito que cuenta sus papeles de distintos colores, el Artista que pinta necedades y proclama su belleza, el Cabezón que se espanta al hojear sus libros eruditos; es decir, todos los fantoches, tarde o temprano, agregan elementos importantes a la elaboración del espacio negativo de este drama.

Aunque la mayoría de estas actuaciones no parecen contribuir al desarrollo del asunto principal de la obra, hay momentos en que lo que ven o experimentan los fantoches fuera de escena, llega a impactarles directamente. Dos ejemplos son el episodio cuando el Cabezón describe la destrucción y “muerte” del Judas al mirar por la ventanilla apoyado sobre los hombros de los otros fantoches. El segundo acontece cuando escuchan venir, fuera de escena, a la Niña (la Muerte) acompañada por el Viejo Barbudo y tratan de bloquear inútilmente la puerta para que no entre a llevarse otro y a desintegrarlo con cohetes.

Los papeles yuxtapuestos del drama (en el sentido religioso) dan relieve a la categoría del silencio patente y su aplicación en la caracterización. Éstos son el Judas y el Viejo Barbudo. El juicio moral del público los separará en dos polos opuestos – uno, será traicionero, egoísta y hereje; el otro, el creador implícito de todos los fantoches, el hacedor, el padre de todos. En ambos casos, el lenguaje pierde su función comunicativa y ellos no dicen ninguna palabra a lo largo del drama. Parecen mudos, no se identifican con sus semejantes. Son entidades solitarias que viven separadas espacialmente en mundos apartes. Su espacio negativo los aparta de cualquier contacto o intimidad con otros – Judas, por su ignominia; y el Viejo Barbudo creador, por su soberanía y falta de interés. Pero su presencia escénica y simbolismo moral los separa en dos categorías opuestas. El Viejo Barbudo es dominado por la Niña traviesa, la niña maliciosa que lo guía. Es torpe e inseguro, se tropieza al andar (16). Esperamos sus pronunciamientos y no nos dice nada (¿las oraciones no contestadas de tantas personas del mundo?), sólo se ríe en voz baja. El espacio negativo toma el lugar de la acción y llena el espacio vacío de sentido.

El Judas, por otra parte, no habla tampoco, pero gime y se contorsiona:
(De pronto Judas comienza una pantomima de angustia, siempre de espaldas.)

MUJER: ¿Qué hace?

VIEJITO: Se tortura.

MUJER: ¿Por qué?

VIEJITO: Por remordimientos. . . (14-15)

Este personaje no tiene que hablar. Sus palabras serían insuficientes para expresar la magnitud de su delito. Por la implementación de los conceptos del espacio negativo y el silencio manifiesto, el público enumera mentalmente todos los pormenores de su delito y lo acompaña en su sufrimiento y condena. Lo puede entender, pero no se lo perdona. Su pecado no se puede expurgar en esta vida. Cada espectador completa los silencios con sus propias meditaciones errantes. Las acotaciones de Solórzano también indican un cambio de actitud en las acciones de los otros personajes que observan las quejas y contorsiones del Judas. Estos movimientos señalan la manera en que ellos usan autoconscientemente el espacio negativo creado por el mutismo y el ataque de nervios del Judas:

(Mientras el Judas hace su pantomima, el viejo cuenta en voz alta, el joven martilla fuertemente, el artista se pasea viendo al cielo con actitud de ensueño, el cabezón con la cabeza entre las manos se revuelve frenético en su asiento, la mujer, en mitad de la escena ve al vacío como en éxtasis. De pronto cesa el movimiento de espasmo y todo vuelve a la normalidad.) (15)

Los fantoches reaccionan al estado angustiado del Judas y a lo que simboliza este personaje literaria y socialmente: “se pasea viendo al cielo . . .”; “con la cabeza entre las manos se revuelve frenético . . .”; “ve al vacío como en éxtasis. . .” Tienen plena conciencia del padecimiento del Judas y la interacción reconoce la existencia de la autoconciencia literaria y de actuación. Los referentes sociales y bíblicos controlan los movimientos de los fantoches y también de los espectadores. El poder de las imágenes depende de estas reacciones apasionadas.

El Viejo Barbudo no alcanza las expectativas de los presentes. Cuando el Viejito aconseja a los demás fantoches con respecto a su creador, los espectadores entienden que está hablándoles a ellos también. Todos somos fantoches simbólicos, extensiones de la acción del drama – torpes, maquinadores y malacostumbrados a nuestro medio: “los fantoches como nosotros, hechos a semejanza de un anciano ciego, que está sumido en la indiferencia, les llega un día en que todo se disuelve en el viento” (19). La desesperación y frustración que siente la Mujer estallan en una expresión de lo que cada espectador siente al ver esta representación del creador: “¿Por qué no hablas? ¿Eres mudo además de ser sordo y ciego? Habla. (*Llora.*)” (22). ¿Cuántas personas creyentes, en momentos de crisis, han expresado lo mismo al tratar de comunicarse con su Dios y al enfrentarse con un cielo cerrado y un mutismo existencialista? Todos: fantoches, espectadores, lectores y también el autor implícito y el explícito, están agregando sus pensamientos

a los vacíos invisibles entre estos parlamentos. La omnipresencia de la mortalidad y el espectro de la muerte inminente hacen que el Viejito reaccione. Sus palabras al monigote del Viejo Barbudo silencioso y escondido bajo sus túnicas resuenan en los oídos de todos:

pero tú ¿nunca te has hecho preguntas a ti mismo? ¿No te has hallado la respuesta? Creo que en el fondo eres tan ignorante como nosotros. Sin embargo podrías tener un gesto de piedad. ¿Por qué permitiste que esa niña se llevara al artista, que era joven, y no a mí que tanto le he pedido que me lleve? He visto morir a muchos jóvenes y siempre me ha causado horror. Pon una nueva medida a tu ministerio, un poco de lógica, o ¿no puedes? ¿o lo que quieres es que nunca estemos satisfechos de nada? Tú mismo ¿estás satisfecho? Responde una vez, una sola vez. (22)

Pero entre líneas estamos respondiendo a lo que dice, llenando los espacios vacíos con nuestras propias respuestas. Por la interacción que requiere el espacio negativo y el silencio patente, deconstruimos y reinterpretamos la obra convirtiéndola en nuestra expresión de angustia existencial personal.

Otro dramaturgo mexicano también ha usado los conceptos del espacio negativo para crear un drama religioso sobresaliente. En general, la obra de Vicente Leñero se convierte en un estudio microcósmico del hiperrealismo del medio mexicano actual. Leñero denuncia el control que ejercen los que tienen el poder sobre el ser humano común. A veces la obra del autor tiene un antecedente histórico, pero en otros casos los signos son mucho más ambiguos y subjetivos. En la pieza, *Jesucristo Gómez* (1986), encontramos una desmitificación que se asemeja a la situación actual mexicana.

En *Jesucristo Gómez*, los designios didácticos del autor saltan a la vista. Sin embargo, Leñero no quiere destruir la ilusión de la historia sagrada. Todo lo contrario. Quiere que sea la obra “un renovado acto de fe en el Cristo de las Escrituras” (Leñero, *Jesucristo Gómez*, 7). La obra es una continuación y adaptación de las ideas estrenadas en su novela *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979).

San Lucas es el único de los cuatro Evangelistas del Nuevo Testamento que no podría haber conocido personalmente al Salvador, ni vivido muchos de los episodios de la historia personal del Mesías que se cuentan ahí. El escribió después de la muerte de Cristo y su libro es una acumulación de enseñanzas, prédicas, escritos y comentarios de otros testigos. Nos damos cuenta, por lo tanto, que el Evangelio de San Lucas de la Biblia se convierte en una especie de comentario o historia sagrada de segunda (o tercera) mano.

La adaptación que hace Leñero al escribir *El evangelio de Lucas Gavilán* y después en *Jesucristo Gómez* es usar los conceptos intertextuales y combinarlos con procedimientos metaficcionales de la autoconciencia literaria y del espacio negativo para crear impresiones que son derivaciones de otros conceptos. Reflejan dentro de sí aspectos de la historia sagrada original y la infinita duplicación literaria, histórica e individual de los espectadores que, a su modo, reinterpretan la acción y llenan los vacíos del texto, deconstruyéndolo.

Las historias bíblicas individuales son ya conocidas y el texto de Lucas forma una parte integral de la experiencia religiosa y la mitología de los cristianos. El público puede anticipar cada evento secularizado por Leñero. Los espectadores saben cuando el autor cita el registro sagrado y cuando deja de lado algún episodio. Además, hay varias secciones numeradas dentro de las partes o actos del drama, como si fueran cuadros dramáticos o capítulos dialogados, que se derivan del relato bíblico: la anunciación, la visitación, el nacimiento, la infancia, el niño perdido y el bautismo. Estas no se desvían mucho del orden del texto original, aunque no hay ni ángeles anunciadores ni un bautizo. Las secciones que carecen de mucha información en las escrituras, también son cortas en el drama. El punto crucial de toda la elaboración no es llegar a saber lo que sigue después (porque eso lo sabe uno de antemano), sino de apreciar la elaboración ingeniosa e inventiva que hace Leñero al desmitificar los episodios de la vida de su héroe trágico. Por supuesto, el mero hecho de saberlo desmitificado implica el uso de los conceptos del espacio negativo.

Muchos de los nombres usados en el texto son los mismos de la Biblia, otros, como los de algunos de los apóstoles, son diferentes, aunque reconocibles como bíblicos de alguna época. El espectador a menudo se queda pensando cuál sería el “verdadero” nombre equivalente de la Biblia, llenando los vacíos – añadiendo o quitando elementos:

MARIA DAVID: ¿Se va a llamar Zacarías?

ISABEL: Juan . . . Juan San Juan, como el hechicero; por él me puse mala. (*Sonríe*) [. . .] (*Pausa*) Al tuyo ¿cómo le vas a poner?

MARIA DAVID: Si es hombre, le voy a poner Jesucristo.

ISABEL: ¿Jesucristo? . . . Así no se llama nadie, ¡estás loca! Sólo Dios, el que se murió en la cruz.

MARIA DAVID: Precisamente por eso.

[. . .]

Jesucristo vino a luchar por los pobres y a pelear contra las injusticias. Maldijo a los ricos, combatió a los que nos explotan [. . .] (25-26)

La escena siete de la primera parte se titula “Tentaciones en el desierto.” Como si viniera directamente del capítulo cuatro de San Lucas, entra el Diablo Samperio en la colonia perdida donde “Cris” tiene su “chamba” (trabajo), con propuestas de otro trabajo en una empresa constructora. Las ofertas parecen muy tentadoras, pero Jesucristo Gómez quiere seguir ayudando a la gente del barrio:

DIABLO SAMPERIO (*fuera de escena*): ¡Cristo, Cristo! (*Llegando*)
Ay, jarai jai jai jay! Ora sí que nos la pelan, jijos de su rechingada madre. Ya la hicimos . . .
[. . .]

Yo ya hice mis cálculos: un par de años en la constructora Janitzio y luego la independencia [. . .] y asegurar el pan.

JESUCRISTO: No sólo de pan vive el hombre, Diablo, acuérdate. (45)

Como si el Diablo Samperio lo tentara con una propuesta mundana, Gómez a veces responde directamente de las escrituras y, mientras tanto, el público está reelaborando mentalmente otras tentaciones experimentadas en el desierto para ver si Leñero incluye ésas también:

DIABLO SAMPERIO: [. . .] Las palabras bonitas no llenan el estómago.

JESUCRISTO: No me chingues Diablo.

[. . .]

DIABLO SAMPERIO: [. . .] por qué de plano no le haces caso al Güero Salinas. . . .

JESUCRISTO: ¿Quién es el Güero Salinas?

DIABLO SAMPERIO: [. . .] El delegado regional del partido.

JESUCRISTO: ¿De cuál partido?

DIABLO SAMPERIO: De cuál ha de ser, el PRI. No hay otro. . . . Político influyentazo este Güero Salinas . . . (46-47).

Cada vez que le pregunta Gómez a Diablo Samperio algo relacionado con su diálogo, todos (espectadores y lectores) responden a su forma. Completamos las ideas, agregamos información nueva y nos sorprendemos de la sencillez y la falta de conocimiento de Jesucristo – un Jesucristo debería saber más, pensamos.

Al mencionar al tal Güero Salinas, muchos añaden más información al diálogo de la que les ha proveído Leñero. Uno piensa inmediatamente en Carlos Salinas de Gortari. Es un referente que por sus alusiones culturales y la iconología política ya establecida en el PRI, produce una reacción que todo mexicano puede identificar y entender. El silencio de Leñero al respecto es, en verdad, interpretable. ¿Podría ser una coincidencia que el apellido del delegado local sea Salinas y además que sea “güero”? Por el uso del espacio negativo, nadie lo va a refutar.

Después que Gómez es ajusticiado y asesinado por la policía judicial, aparece la escena de la Resurrección que emplea con destreza otras evidencias del método estructural que nos interesa. Comienza en el cementerio donde Magdalena, María de Santiago y Juana Morales ven a la distancia a un hombre comiendo mandarinas tal como lo hacía Jesucristo Gómez:

MARIA DE SANTIAGO (*llamando la atención de sus compañeras*):
Miren, miren. Ahí. . . .

Las tres mujeres miran hacia el fondo del cementerio, por donde el hombre cruza y desaparece. (126)

En la puesta en escena de Ignacio Retes de la obra en 1987, se construyó una rampa que subía desde el escenario hasta las butacas del segundo piso del auditorio. Con seguidores desde ambos lados del salón, iluminaron toda la rampa y las tres mujeres la subían poco a poco, haciendo comentarios y mirando hacia arriba, como si vieran a Jesucristo Gómez resucitado en el otro extremo de la rampa.

El espacio negativo ejerce un poder hechizador sobre el público en este caso. Es decir, la acción de la obra sugiere un acontecimiento conocido y aceptado por muchos de los espectadores, tal como la resurrección de Jesucristo después de tres días en la tumba (lo saben de memoria desde niños). El público sabe perfectamente la cronología y el tiempo en que este evento debe transcurrir en la acción y, aunque nunca se escenifica, el espectador “rellena” y completa la acción no representada del drama con el evento que quiere ver montado. Por lo tanto, para el espectador ese episodio existe porque mentalmente lo ha colocado en el lugar que corresponde en la acción y lo vive psicológicamente. En la actuación dramática, es como si hubiera un espacio o un vacío en la representación que el espectador quiere llenar con su propia interpretación. El público espera ver cierta acción predefinida y cuando no aparece, la reemplaza con su propia explicación de lo que debe ser la acción ausente. La escena de este drama de Leñero, se titula “Resurrección,” de allí que el referente ya está indeliblemente implantado en la mente de los lectores y los espectadores desde el comienzo. Esperan verlo realizado y,

aunque nunca se escenifica, existe para ellos porque lo inventan a su manera y según sus preferencias.

Yo creo que al llegar a entender el manejo del concepto del espacio negativo surge la posibilidad de otro procedimiento relacionado, menos estudiado hasta el presente. Es el concepto del “tiempo negativo.” En 1996, vi representada por ICTUS la obra *Einstein* (1985) en Santiago de Chile. Este drama es el producto del talentoso dramaturgo canadiense Gabriel Emanuel, cofundador de la Toronto Nephesh Theatre Company, la única compañía de teatro profesional judía en el Canadá. Yo ya estaba planeando el trabajo sobre el espacio negativo cuando presencié la representación. Al pensar en las muchas evidencias del espacio negativo en el drama *Einstein*, me imaginé el potencial de una interpretación temporal que unificara las posibilidades binarias y simbióticas del espacio y del tiempo negativos. Por supuesto, Einstein lo había pensado mucho antes que yo, pero dentro de otras circunstancias físicas. Cuanto más lo elaboraba, más me parecía que era muy lógico estudiar el espacio y el tiempo negativos en conjunto y no por separado. Además, dieron la impresión de estar unidos textualmente en la mayoría de los casos. Esto corresponde también a lo que Ruth Salvaggio ha especulado sobre la unificación del tiempo y el espacio, al interpretar las ideas de Paul de Man (“La retórica de la temporalidad”) y Jacques Derridá (“*Ousia y Gramme*”): “Time and space, once believed to constitute a major binary opposition fundamental to structuralist thought, were seen no longer as two concepts defining a structural system, but as two oppositional elements vulnerable to deconstruction” (Salvaggio 267).

Por ejemplo, en *Los fantoches*, cuando las marionetas se despiertan y declaran torpemente su razón de ser, estamos conscientes de su aislamiento, las barreras emocionales y físicas que cancelan su progreso. Viven enmarcados espacial y temporalmente. Es el tiempo que requieren estas expresiones lo que da sentido a la acción: sus movimientos lentos y perezosos, las cortas explicaciones infantiles de su trabajo o cargo individual, las pausas entre parlamentos que acentúan la mentalidad y capacidad limitadas de cada fantoche. Sin el uso ingenioso de silencios y lagunas de tiempo en el diálogo, los espacios negativos no impactarían al público con una fuerza adecuada.

El contraste entre los movimientos frenéticos de la Niña maliciosa y la impotencia y lentitud de los fantoches en reaccionar a sus amenazas enaltece la frustración y el terror que sienten frente al vacío de la nada. Estos momentos de tiempo “alargado” son necesarios para que el público también se dé cuenta de las implicaciones de esta acción en su vida personal.

El mutismo del Viejo Barbudo a lo largo de su actuación realza su rol de creador indeciso y casual. Los fantoches Mujer y Viejito le hacen preguntas, no se las responde y esto inquieta aun más al público. Hacen sus súplicas y el dios de su existencia no responde a las peticiones, simplemente se duerme. Como ya se ha dicho, la condición “normal” de todos es la de espera. Estos momentos vacíos son cruciales para transmitir el mensaje existencialista del drama al público, y sin el tiempo negativo, sin los momentos de frustración para todos, este drama perdería su eficacia.

La monotonía del sonido del martillo del Joven, las pausas entre los golpes, el ritmo que cambia para representar el sonido del corazón humano, son el empleo del tiempo negativo en formas ingeniosas. El Viejito que se preocupa por sus posesiones materiales, su dinero en la forma de papeles de distintos colores, cada vez que comienza a contar con distintos ritmos, según las circunstancias y el mensaje que Solórzano quiere transmitir, está usando el tiempo negativo. Tanto los números como los espacios entre la numeración contada, tienen un simbolismo que el espectador tiene que inventar o evaluar. El tiempo vacío entre los parlamentos o las actuaciones no pasa desapercibido. Los fantoches y el espectador individual toman en cuenta cada pausa, cada instante negativo, y lo llenan de significado.

Sin embargo, el tiempo negativo no tiene que ser meramente tiempo hueco, sin acción o movimiento para que tenga sentido. Por ejemplo, la primera vez que la Niña traviesa se lleva a alguien, destruye al Judas. El Viejito deja de contar sus papeles y dice que esto pasa todas las veces que hay un nuevo grupo de fantoches. La Niña exclama: “Me gustan estos fantoches. . . Si no fuera por ellos, ¿que haría yo? [. . .] Pero no importa. Los escojo al azar” (15-16). La Niña y el Viejo Barbudo desaparecen después de llevarse al Judas, pero todos saben que regresarán y le tocará a otro desintegrarse con el estallido de cohetes, el humo, las chispas y el fuego, otro pobre fantoche hecho cenizas. Sigue la acción de los fantoches en su mundo calamitoso de presidiarios existenciales, pero el tiempo que pasa entre la desaparición del Judas y cuando regresa la Niña y escoge al Artista es también negativo. Los fantoches discursan sobre su fin trágico durante este lapso y tratan de predecir quién será el próximo. Mientras tanto, los espectadores del drama están relacionando mentalmente la acción de la obra con la muerte humana, la suya futura o la de otros que los han precedido. Las dos apariciones de la muerte encuadran un segmento de la acción del drama y, hasta cierto punto, la nulifican por su preeminencia. El espectro de la muerte y la destrucción inminentes ensombrece la acción y quita importancia de cualquier otra actividad. Mientras tanto, todos reelaboran, recrean mentalmente, un significado para el tiempo negativo de su existencia.

En lo que concierne a *Jesucristo Gómez*, la implementación del espacio y el tiempo negativos es lo que salva la interpretación de esta desmitificación intertextual del oscurantismo. El tiempo negativo encaja y enmarca los episodios reescritos de la vida de Cristo o "Cris Gómez." Sin el tiempo negativo y el referente bíblico, el drama de Leñero no tiene ningún sentido. La inserción temporal de estos sucesos dentro de una trayectoria que todos reconocen produce un sentimiento de ansiedad que toma la forma de tiempo negativo, y es tan importante como los referentes físicos que dependen del espacio negativo. Hay un espacio temporal de treinta y tres años dentro del cual todos los referentes bíblicos e incidentes desmitificados tienen que transcurrir. Conocemos minuciosamente los particulares que caben dentro de este límite de tiempo.

Cuando Leñero prescinde de los incidentes esenciales que el espectador espera ver dentro del formato temporal que ya existe, éste inserta los episodios mentalmente que corresponden al marco temporal. Algunos ejemplos son la "Anunciación" sin ángel, el papel de algún padrastro como "San José," el bautizo (literal o figurativo), caminar sobre el agua, alimentar a los discípulos milagrosamente, la mujer acusada de adulterio. Evaluamos la trayectoria de la acción del drama tanto por el uso del tiempo negativo como por el positivo. Conocemos el momento en que el autor pasa por alto un incidente y sigue adelante con otro. Sustituimos lo que pensamos que debe encajar en ese tiempo vacío y lo rellenamos de sentido y propósito. El "silencio manifiesto" tiene tanto que ver con el tiempo negativo como con el espacio negativo. Para que la nueva historia de Leñero tenga significado, la línea de tiempo de los referentes originales tiene que mantenerse. De otra forma no será una desmitificación de la historia original sino un drama totalmente nuevo.

Otro aspecto del tiempo negativo evidente en la obra tiene que ver con el desarrollo mental del nuevo Cristo. Todos sabemos que uno de los poderes más sorprendentes del Salvador era el de poder confundir retórica o filosóficamente a los presumidos que lo atacaban. Cuando trataban de turbarlo o atraparlo, una de las herramientas más eficaces que usaba era el silencio. Por ejemplo, cuando le trajeron a la mujer adúltera, en vez de hablar, Cristo hacía garabatos en la arena y no les respondió por algún tiempo. El silencio tenía el efecto de desarmar y frustrar a sus opositores. El manejo del silencio y las pausas largas entre parlamentos es una característica de los diálogos que inventa Leñero también y tienen el mismo efecto sobre el público dramático o el lector de la obra. Uno se pone a rellenar el tiempo vacío de otras posibilidades, de especulación, de ejemplos personales o de eventos de

las escrituras. En particular, esto es evidente cuando el asunto tiene que ver con alguna idea controversial como el concepto de cómo es Dios:

JESUCRISTO: [. . .] Lo importante es estar convencido de que si uno pide con ganas, recibe; si uno busca, encuentra; si uno insiste, acaban por hacerle caso. Pónganse ustedes en el lugar de Dios. A ver, qué padre se atreverá a darle a su hijo una piedra cuando le está pidiendo un pan, o una víbora si le está pidiendo un juguete, o un alacrán si le está pidiendo un dulce. Si ustedes mismos, que no son santos ni mucho menos, dan lo mejor que tienen a sus hijos, qué no va a darnos Dios a nosotros si él es el mero padre de toda la humanidad.

JUANCHO: ¿Así te imaginas a Dios, maestro?

JESUCRISTO: Así me lo imagino.

(Largo silencio. Continúan caminando.) (82)

Hay ocasiones en las que el maestro hace preguntas indirectas o deja alguna idea suspendida en el aire, sin terminarla. No sólo los discípulos del drama se quedan pensando, sino los espectadores también. Durante estos tiempos negativos, todos se ponen a pensar en las varias posibilidades de acción o de respuesta. A veces uno sigue la línea filosófica, otras veces completa mentalmente la acción del drama. Hay instantes en los que uno no está de acuerdo y piensa en alternativas, pero el público no deja de activar su imaginación durante esas pausas o en los momentos vacíos:

JESUCRISTO: ¡Malditos pueblos!, qué duro es sacudirlos. La gente se pasa oyendo hablar de libertad toda la vida y ahí sigue, aplastada, soportando a sus verdugos. . . . Por cuánto tiempo más, con un demonio, (*gritando*); ¡por cuánto tiempo más!

(Algunos discípulos cuchichean entre sí.) (83)

El estar consciente de este artificio estructural abre nuevas vías de comunicación y una nueva vista de lo que puede inferir una obra de teatro. No es que no lo hayamos experimentado antes, sino que ahora tenemos un método que podemos adoptar para desenmascarar estos sistemas. A medida que implementamos las metodologías del silencio y del espacio y el tiempo negativos en las obras que se estudian, la acción o la falta de la misma cobrará un nuevo sentido. De la misma manera, los receptores, sean el autor o sus contrapartes, el director y el lector/espectador, tendrán que ser participantes en todos los detalles internos y externos a la acción del drama que presencian. Al involucrarse más en la obra que analizan, se llevará a cabo una interpretación más completa del drama como una expresión estética total.

Notas

1. Kimberly Greene Angle, al tratar de explicar la espiritualidad cristiana que resulta de la violencia grotesca de las obras de Flannery O'Connor, dice que es el producto del espacio negativo: "O'Connor knew that the devil, the ultimate negative, implies by its very being the ultimate positive, God. . . . Another visual model of this theory is the negative of the Shroud of Turin, which reveals more details than the positive photograph." (Greene Angle 162).

2. Poulet, Georges. *L'Espace Proustien*. NRF, París, 1964. En Fernando Ainsa. *Los buscadores de la utopía*. . . (104).

Obras citadas

- Ainsa, Fernando. *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.
- Edwards, Betty. *Drawing on the Right Side of the Brain*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1989.
- Faber, Manny. *Negative Space; Manny Faber on the Movies*. New York: Praeger, 1971.
- Flora, Joseph M. "The Device of Conspicuous Silence in the Modern Short Story." En *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*. Ed. Wendell M. Aycock. Lubbock, Texas Press, 1982.
- Greene Angle, Kimberly. "Flannery O'Connor's Literary Art: Spiritual Portraits in Negative Space." *The Flannery O'Connor Bulletin* 23 (1994-1995): 158-74.
- Higonnet, Margaret R. and Joan Templeton. *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*. Amherst: U. of Massachusetts Press, 1994.
- Leñero, Vicente. *Jesucristo Gómez*. México: Ediciones Océano, 1986.
- Salvaggio, Ruth. "Theory and Space, Space and Woman." *Tulsa Studies in Women's Literature* 7.2 (Fall 1988): 261-82.
- Selden, Raman and Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3rd ed. Lexington, Kentucky: U. of Kentucky Press, 1993.
- Solórzano, Carlos. *Los fantoches*. En Jeanine Gaucher-Shultz and Alfredo O. Morales. *Tres dramas mexicanos en un acto*. New York: Odyssey Press, 1971.