



# Los límites de la mirada

## EL SIGNO TEATRAL QUE NO SE VE.



Lic. Marcela Juárez<sup>1</sup>

56

Juárez: 56-58

### Resumen

Este trabajo corresponde al proyecto de investigación "Estudios sobre procesos de creación en artes del espectáculo", que continúa al iniciado en el 2008 bajo el título "Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas" impulsado por el grupo IPROCAE (investigación de procesos creativos en Artes del espectáculo). El proyecto forma parte del programa de investigación "Poéticas Híbridas: Estudios Sobre Los Lenguajes Múltiples en las Artes Contemporáneas" que contextualiza los procesos creativos a indagar, caracterizados por la fragmentación y el entrecruzamiento de lenguajes. En consonancia con estos intereses es que me propongo reflexionar acerca del proceso de mi propia práctica artística en la creación del espectáculo "NADA QUE VER" (teatro oscuro) estrenado en Tandil en diciembre del 2009.

**Palabras clave:** proceso creativo-actores- oscuridad

### Proceso de ensayos

El trabajo de entrenamiento actoral, dirección y construcción dramática de lo que sería finalmente una pieza teatral a ciegas se estableció sobre la base de algunos conceptos surgidos de mi trabajo con personas no videntes en 1997 y mis investigaciones acerca de la vivencia escénica

### Abstract

*This paper has been developed as part of the research project "Studies on creative processes in the performing arts", which is a follow up of the project called "Experimentation and Analysis of creative processes among the Creative Arts" (2008), (IPROCAE Research group). The project is part of the Research Program "Hybrid Poetics: Studies on Contemporary Arts' use of diversity of artistic languages" that investigates creative processes characterized by fragmentation and the overlapping of artistic languages.*

*In line with the project mentioned above, in this paper I reflect on the process of my own artistic practice during the devise of the show "Nothing to see" (Blind Theatre) Tandil, 2009*

**Keywords:** creative process-actors-dark

en la oscuridad realizados en el 2004<sup>2</sup>. Aquella investigación, cuyas conclusiones, habían despertado en mí, más preguntas que respuestas, permitió la vigencia de inquietudes e interrogantes que constituyeron el motor del proceso creativo en cuestión.

Prescindir de la luz, y por ende, de la imagen visual en la construcción del hecho teatral, significó el acatamiento

<sup>1</sup> Ayudante de las cátedras Interpretación II y Práctica de Enseñanza - Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires- (UNCPBA) Tandil - Prov. de Buenos Aires- Email: [mjuarezsmith@gmail.com](mailto:mjuarezsmith@gmail.com)

<sup>2</sup> Juárez, Marcela (2005) "Una circunstancia dada: las sombras- El actor ciego frente al método Stanislavsky- "En La Escalera Nro 15 -Anuario de la Facultad de Arte, Facultad de Arte - UNC, Tandil

de una condición nueva para el grupo, la elaboración de un registro nunca probado por la dirección y la decisión de asumir un riesgo sin garantías que creo, constituyeron una serie de inseguridades verdaderamente estimulantes para el proceso.

Contaba con 14 actores de variada formación teatral, y al menos tres años de experiencia en el grupo.

Si bien se trataba de un modelo teatral nunca probado por nosotros, asumí la tarea con algunas premisas que profundizaron aún más la inseguridad, y permitieron adentrarse en el proceso creativo sin establecer comparaciones con otras experiencias similares.

Esas proposiciones se establecieron a modo de límites con la intención de que los actores eludieran los recorridos más conocidos y se enunciaron de la siguiente manera:

1. Romper con la frontalidad de la escena, y en consecuencia con la idea de un espacio y un punto de vista privilegiados.
2. Abordar la palabra (cuando la hubiera) sólo como material sensible capaz de ser oído. El tratamiento de los textos y/o de la palabra como elemento constructivo, relacionado a su sonoridad, ritmo, cualidad asociativa, condensatoria y poética, más que a la capacidad significativa del lenguaje en sí mismo en tanto abstracción.
3. Asumir como "texto" todo signo sonoro, olfativo y táctil en la creación de la escena.
4. Eludir el relato, construyendo microescenas ordenadas arbitrariamente siguiendo el orden –desorden de las asociaciones mentales libres y priorizando lo sensible por sobre todo proceso racional en la construcción y recepción estética.

### Crónica de un recorrido no señalizado

La primera etapa de ensayos consistió en entrar a la oscuridad improvisando con el cuerpo y la palabra pero con los ojos vendados. Empezamos a probar en acción situaciones dramáticas convencionales. Apelando a los procedimientos de improvisación ya transitados, probamos relaciones espaciales, registros temporales, y relaciones interpersonales. La consigna inicial fue la de no considerar que estábamos privados de la visión, sino descartar la comunicación visual *como si no la necesitaríamos y nunca la hubiéramos utilizado*.

En principio las permisas de trabajo parecieron limitantes. Los procedimientos actorales con que el grupo contaba caían en desuso ante las consignas o terminaban por instalar hechos escénicos sin substancia, netamente verbales y en los que la descripción oral intentaba suplir la presencia de un entorno que no podían construir los cuerpos, ahora inmóviles y rígidos, por medio de la acción.

La acción física, limitada por la falta de control sobre el espacio real, llevaba a los actores a la introspección, aparente solución para sostener una acción interna que se les hiciera verosímil, o a la verbalización como único medio de contacto con el interlocutor.

Tal como los ciegos, empezaban a relacionar el silencio con la ausencia; la emisión de sonido con la existencia escénica y, por imposible que pareciera, a reemplazar la acción por la palabra.



### Actor y espectador: cuerpo a cuerpo.

Asumir la "mirada" de una directora con los ojos vendados, trajo consigo la necesidad de deconstruir la idea de la teatralidad como algo para ser visto. Esto ocupó la mayor parte del proceso indagatorio, en el que se fue instalando un paradigma teatral hasta entonces no conocido por el grupo, otra forma de registrar y formular la dirección y un rol distinto para el cuerpo del actor. Cuerpo que, en estas circunstancias, necesitaba instalarse e imponerse con todo su peso y sin su imagen visual, en un espacio escénico compartido con el espectador.

En el transcurso de los ensayos experimentales fui limitando el uso de la palabra en la improvisación como un modo de acotar la información, que siempre resultaba excesiva.

En otros momentos usamos textos no teatrales, cuyo tratamiento escénico se basó en la musicalidad asociándolo a otros estímulos sensoriales o a situaciones dramáticas conectadas arbitrariamente.

Idéntica arbitrariedad se respetó en la puesta en acto de acciones físicas alejadas temáticamente de los textos o de los estímulos auditivos elegidos. Esto llevó a una construcción menos intelectual de los cuadros, a relaciones impensadas y a resultados más abiertos en cuanto a la interpretación de cada fragmento. Obviamente el grupo estableció su propia significación a cada momento de la obra, y finalmente se estableció un orden secuencial para el guión definitivo. Tal ordenamiento obedeció a la lógica que priorizó la alternancia en los climas escénicos y estímulos, respetó un incremento desde el más privado o personal a lo más intenso y social en cuanto al contenido de las escenas y tuvo que adecuarse, también, a los requerimientos técnicos de cada escena como la persistencia de los olores en el ambiente.

El actor resultó en la oscuridad, un cuerpo, sin forma definitiva. Una voz capaz de transformarse según la situación o, más aún, en función de lo que insinúa su palabra. Un cuerpo que sugiere otros cuerpos. Que funciona, respira, transpira y se agita, agitando al espectador. Un vehículo de construcción de un mundo de ficción sobre el cual no decide pero que disfruta desde su propia acción.

Un agente teatral sin ego, capaz de falsear su propia naturaleza: la de exhibirse.

### Algunas hipótesis: señales

Si bien no es posible aislar un sentido de otro ya que su funcionalidad se da por conjugación de todos, es cier-

## Los límites de la mirada. EL SIGNO TEATRAL QUE NO SE VE.

to que, aunque sea por ejercicio cultural, la vista se lleva el lugar central y todo nuestro teatro ha presentado y representado mundos para ver y oír.

La imagen visual es una *impresión*, con lo que eso supone de subjetivo, pero es necesario recordar que toda visión es selección e interpretación.

La mirada supera la acción fisiológica de la luz en la retina, para distinguir, no volúmenes, formas y estructuras, sino significados, esquemas visuales, etc. Cuando miramos vemos rostros, niños, platos, árboles, animales, ventanas. De acuerdo a la construcción moral, social y cultural de quien ve, en sus ojos "*la infinita multitud de informaciones se hace mundo*"<sup>3</sup>

Toda lectura de una imagen impone el conocimiento de un código y así como toda imagen conlleva una significación, del mismo modo que la asistencia a una representación teatral impone la aceptación de una convención por la cual el espectador acata que la ficción sólo sucede frente a sus ojos.

O asumimos de antemano lo visual como esencia de la teatralidad, o la convención cae frente al camino emprendido por el grupo.

Optamos por poner a consideración la segunda hipótesis considerando la posibilidad de instalar un mundo de ficción tridimensional donde el espectador pudiera sentirse inmerso; donde el límite entre espacio real y espacio ficcional se volviera impreciso y donde no sería posible ofrecer símbolos preconstruidos desde una síntesis icónica sino que la obra, lejos de nuestro control, pudiera construirse finalmente en la recepción particular de cada espectador.

Cualquier visión – en la ficción así como en lo real – ofrece un resumen de la situación y del objeto. Una serie de datos que a simple vista sintetizan lo que está sucediendo. Por ejemplo: si vemos una taza pequeña podemos inferir, por su tamaño, que se trata de un pocillo de café. Por el humo que se eleva desde el borde, sabremos que tiene un contenido (suponemos que es café) y que además está caliente. En el mismo instante conocemos la distancia que nos separa de ella y sobre qué está apoyada.

Un simple golpe de vista puede darnos estos datos que decodificaremos por convención, por código común. En cambio los demás sentidos funcionan por sumatoria y no por síntesis. Para el mismo ejemplo: percibo el aroma a café, pero necesito de otros actos de percepción para descubrir de dónde proviene, a qué distancia se encuentra, cuál es su temperatura, etc.

En tal sentido, podemos suponer la dificultad de manipular los datos de la percepción obtenidos por el olfato, el gusto, el tacto y el oído para constituir un signo teatral estático y de significante universal.

Necesitaremos, al menos, contemplar *un tiempo* imprescindible para que cada dato se decodifique y, luego, otro tiempo para sumarse a otros datos percibidos por otros sentidos.

Así como los límites espaciales se diluyen, la distancia entre el tiempo real y ficcional tiende a variar como si en la oscuridad la tierra girara más lento o más aún, como si su velocidad de giro fuera inmedible.

Cada dato perceptual resuena en el cuerpo del actor, o en el caso, del espectador, conjugando una unidad perceptiva que se cristaliza en el cuerpo. *La carne es siempre una trama sensorial en resonancia*<sup>4</sup>.

Y es en la *resonancia* que se impone la singularidad.

A esta altura podemos atribuir a los elementos perceptuales con que construimos el signo teatral a ciegas, un poder de evocación que se completa con la *propiedad metonímica de la resonancia*<sup>5</sup>, por la que un solo sonido de máquinas puede aludir al mundo del trabajo o un sonido de bicicleta y un perfume pueden hacernos regresar al reino de la infancia, o a un patio familiar cuya imagen jamás podríamos reproducir sobre un escenario.

Y es por *evocación* que se asigna sentido a un signo presentado apenas como una alusión. Mas aún, lo presentado no detenta características de signo, es pura materialidad, una puerta abierta a la significación, una invitación, una sugerencia.

En definitiva, lo particular del proyecto, consistió en la decisión de sustraer - palabra, luz, relato, para permitir la gestación de lo múltiple. Lo que emerge cuando no queremos ver.

<sup>3</sup> David Le Breton. "El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos" – Nueva visión. – Buenos Aires –(2007)

<sup>4</sup> David Le Breton. Op cit.

<sup>5</sup> Lacan, J.: Seminario 20, Aun, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981.

### Biblio grafía

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**. São Paulo, Annablume, 2004.

SERRANO, Raul. **Dialéctica del trabajo creador del actor**. Cartago: México. 1982.

\_\_\_\_\_. **Tesis sobre Stanislávski. Em la educación del actor**. Escenología: México. 1996.

LE BRETON, David. El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires. Nueva visión- 2007

LACAN, J.: Seminario 20, Aun, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981.

JUAREZ, Marcela La Escalera N° 15 –Anuario de la Facultad de Arte, Facultad de Arte - UNC, Tandil

