

## Sobre teatralidad y dimensión sensorial

*Marcela Juárez*<sup>1</sup>

### **Resumen**

Este trabajo presenta un fragmento de la tesis titulada *Poética de la Sensación*. Una aproximación a los procedimientos del teatro a oscuras en el proceso creativo de la trilogía “Nada que ver (teatro oscuro)” en la ciudad de Tandil (2018) cuya indagación aspira a determinar la organización de los modos teatrales (cuerpo, objetos, texto, lenguaje, dramaturgia) que en el teatro a oscuras pueden generar una teatralidad más próxima a la experiencia y alejada de la representación. Proponemos aquí algunas reflexiones en relación a la oscuridad como procedimiento fundante de la poética sensorial a oscuras y la incidencia de dos sentidos considerados secundarios en la tradición teatral; olfato y tacto.

**Palabras clave:** sensación - oscuridad - teatro - experiencia

### **Abstract**

This paper presents a fragment of the thesis titled *Poética de la Sensación*. An approach to the procedures of the dark theater in the creative process of the trilogy *Nothing to see (Dark Theater)* in the city of Tandil (2018) whose inquiry aims to determine the organization of the theatrical modes (body, objects, text, language, dramaturgy) that in the dark theater can generate a theatricality closer to the experience and away from the representation. We propose some reflections in relation to the darkness as a founding procedure of the sensory poetics in the dark and the incidence of two senses considered secondary in the theatrical tradition: smell and touch.

**Keywords:** sensation - darkness - theater - experience

---

<sup>1</sup> Magister en Teatro (Dirección escénica). Licenciada en Teatro. Facultad de Arte, UNICEN. Integrante del proyecto de investigación *Poéticas contemporáneas: estudios sobre los lenguajes múltiples en los procesos de creación teatral*. Fundadora y directora de Club de Teatro (Tandil) [mjuarezsmith@gmail.com](mailto:mjuarezsmith@gmail.com)

## **Hacia una delimitación del Teatro oscuro**

El acontecimiento teatral se constituye, como señala Dubatti (Dubatti 2010), en la relación convívio - poíesis - expectación. La poíesis incluye tanto la esfera de la acción como la materia sobre la que se produce dando lugar al nuevo ente poético. Analizar el Teatro oscuro como ente poético implica observarlo en diversos planos así como comprender la poíesis, aceptando sus características específicas y las dinámicas que ellas imponen. La alteridad del ente poético respecto del mundo cotidiano marca una fricción o tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extra-cotidiana del ente poético. Esta separación podría considerarse el atributo político más potente del arte.

El teatro de la experiencia, el teatro sensorial y específicamente el teatro en oscuridad se distancian, desde sus primeros esbozos, de las líneas de pensamiento occidental por las que tradicionalmente se ha relacionado la luz con la razón, otorgando prioridad al sentido de la vista y el oído en la contemplación del arte. Ese paradigma, que arrastraba concepciones racionalistas y religiosas, relacionó lo estético con lo bello, lo sublime, lo trascendente y lo racional separando la luz de la oscuridad. Tradicionalmente, y en una especie de verdad colectiva, la luz ha seguido relacionada con el bien, la seguridad, los límites y la razón mientras que la oscuridad se asoció al mal, al caos, al peligro, a la emoción intensa y a lo infinito. Tales concepciones necesitaron recostarse en los órganos sensoriales que pudieran funcionar des-afectadamente con una prudencial distancia entre la piel y el objeto.

La escena del siglo XX ofrece, desde el arte y la filosofía, una renovada concepción del cuerpo como fuente de conocimiento y sobre todo como territorio de creación y de ideas. El mundo sensible adquiere relieve y la realidad no solo se mira o se piensa sino que se toca, se siente, se prueba intensamente con la totalidad

de los sentidos. Todo el cuerpo se ve involucrado en el acto mismo de la existencia real o escénica.

El siglo XX instala el cuerpo en acción a través del acontecimiento en un tiempo y espacio excepcional. El cuerpo performático en escena establece una presencia y ella es capaz de

interrogar por el sentido del cuerpo. La experiencia estética se da para el actor y el público simultáneamente. Actor y espectador se perfilan como presencia física, ambos en plena percepción, recepción y reacción. Existe un intercambio de energía, estímulos, impulsos y acciones vinculado a lo que está aconteciendo en la obra. (Abram 2000)

Cita a Merleau Ponty al decir que:

la experiencia del cuerpo es una representación, y desde la manifestación de sensaciones y estímulos que dialogan entre sujeto-mundo surgen imágenes que resultan ser una representación, nuestra forma de conocer la realidad se concreta en el cuerpo. (Abram 2000: 73)

El cuerpo en el teatro se revalida como vehículo y en su exploración es necesario un nuevo contacto con lo sensorial. Michel Serres (2002), como otros pensadores, invita a explorar aquellos sentidos que el hombre ha dejado de usar, como por ejemplo el tacto, y propone además un sexto sentido que correspondería al goce, al placer de la acción. Esta postura relaciona la sensibilidad estética del hombre en relación a las “referencias de la sensibilidad muscular profunda, dérmica, de los sentidos olfato-gustativos, auditivos y visuales, en fin, en la imagen intelectual reflejo simbólico del conjunto de los tejidos de sensibilidad” (Leroi Gourhan 1971: 267-268).

### **La materia oscura: un espacio potencial**

En esta civilización nos hemos perdido los laberintos de la noche:  
en cuanto baja el sol encendemos la luz eléctrica.

Enrique Vargas

En función de los objetivos de esta investigación tomamos a la oscuridad como un procedimiento de la teatralidad. Nos referiremos a la ausencia de luz como un tratamiento particular de la iluminación y como elemento material de creación escénica. Quedan excluidos de este análisis los conceptos que vinculan la oscuridad con la ceguera, así como las connotaciones metafóricas de tipo discursivo.

Hablaremos del teatro oscuro como una forma teatral que acontece sin luz y en el que esa ausencia es una condición y no un mensaje. Así como el teatro a la italiana ubica al espectador enfrentado a la escena y en un plano espacial inferior; así como el teatro de objetos delimita el marco de la escena para administrar el punto de vista de la mirada; el teatro oscuro elige, como procedimiento espacial, a la ausencia de luz. Los puntos de vista se resignan y el espacio total (la sala teatral en su integridad) se ofrece velada por una venda, un antifaz o una restricción lumínica que evidencia la voluntaria exclusión de la percepción visual en la experiencia.

El espacio donde acontece lo teatral no contempla la acción de la luz. La oscuridad es simplemente una condición del espacio escénico. Podríamos enunciar entonces que el espacio, en este tipo de teatro, permanece ocupado por la oscuridad. Sería posible pensar, también, que la oscuridad es la que conforma el espacio. En la primera idea, estamos suponiendo que conocemos las dimensiones espaciales y la oscuridad se recorta y adapta a sus demarcaciones. Según la segunda, el espacio se presenta indefinido por la ausencia de límites que propone la oscuridad.

Espacio y oscuridad podrían establecer vínculos diversos según el abordaje que se haga de la escena a oscuras. Sin embargo, más allá de las diferencias procedimentales, lo oscuro como material escénico ofrece una opción de infinito o al menos ilimitado en la construcción del espacio. Privados de las formas y relaciones espaciales que la luz, real o artificial, se ocupa de señalar y proponer, el espacio estará, en principio, vacío de sentido. Esa “sensación del vacío” (Lacan 1981) se presenta como una opción

donde cualquier manifestación podría ser posible. Se vuelve, entonces, un espacio potencial.

El espacio, sugerido como ideal por Tadeusz Kantor, “que no tiene principio ni límites, que adopta diversos aspectos, se aleja y huye, o se acerca desde todos sus lados hacia los bordes y hacia el centro, se eleva y se hunde, gira en torno a un eje vertical, horizontal, oblicuo, no duda en penetrar en el interior de una forma cerrada, sacudirla con violentas convulsiones” podría volverse de más fácil consecución con la visión excluida.

Podemos pensar que, separado de la imagen visual, el teatro se aleja en parte de la certeza del símbolo convencional y sus connotaciones. Se disocia de la imagen que ofrece el espacio real y podría postular formas no sólo icónicas. No estamos seguros, pero sabemos que el espacio a oscuras puede apelar a dimensiones de las que la visión desconfiaría al menos por tradición teatral. Sabemos que la ubicación espacial del espectador puede variar y con ella su participación en el acontecimiento.

La cuestión es aquí el modo de transformar el vacío de sentido en una densidad escénica. Es apropiarse de los elementos con que cuenta, por especificidad, el espacio a oscuras y desprenderse de lo icónico que la propia percepción visual instaló como verdad simbólica en nuestro imaginario de teatristas.

### **El sentido de contacto. La reciprocidad de lo sensorial**

Si yo hubiera hecho un hombre  
por cierto que le habría colocado  
el cerebro y el alma en la punta de los dedos  
H. Keller

“El teatro es acontecimiento convivial empírico en acto”, señala Dubatti y con ello resume las condiciones de lo teatral, que no puede existir sin la relación actor-espectador en un encuentro directo, sin intermediaciones (Dubatti 2010: 31, 39). Esta aseveración alude directamente a un intercambio perceptual en un acto de presencia. Presencia, poíesis y percepción se entrelazan en una zona de experiencia y subjetividad. Podríamos postular que en

la oscuridad –materia y territorio de la experiencia– la interacción entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se da de forma más pronunciada. Al menos más íntima. La cercanía espacial exacerba la conciencia de la piel que, como el órgano más extenso y envoltura real y simbólica del individuo, representa al mismo tiempo la apertura y la clausura a lo que lo rodea.

La exclusión de la visión en un espacio habitado por múltiples cuerpos propicia un intercambio particular en el convivio. Sea por apertura a la sensación o por clausura del espacio propio, la conciencia de la frontera sensual se vuelve más evidente. La carne de la escena se forja en el intercambio subjetivo. Merleau Ponty (2010) escribe sobre el concepto de carne como una trama colectiva que excede al cuerpo del hombre y denota, además, la carne del mundo. La carne es, según su pensamiento, un tejido misterioso o matriz, que indica tanto al que percibe como a lo percibido. Para demostrar este concepto, proporciona el ejemplo de la mano que toca y a la vez se vuelve consciente de su propia tactibilidad. La mano toca y es tocada y en ese juego forma parte del complejo mundo táctil que ella explora.

Estas ideas instalan la reciprocidad de la percepción. El modo en que experimentamos las cosas (tocarlas, escucharlas, mirarlas, palparlas) no puede abstraerse de lo que somos como cuerpos, dentro del campo sensible, con nuestros propios sonidos y sabores. Tanto el ser que percibe como el ser que es percibido estarían hechos de la misma materia, del mismo elemento común o carne que es a la vez experimentable y sensorial. (Abram 2000: 74). En este sentido “tocar es tocarse –dice Merleau Ponty– (...) y las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo que me rodea”. (Abram 2000: 146)

La frontera cutánea define la presencia en el entorno, “el sentido del tacto es el único cuya privación implica la muerte” dice Aristóteles. Sin límite a su alrededor para captar el sentido de la presencia, el hombre se disuelve en el espacio “como el agua en el agua” (Le Breton 2007: 145).

Como reza el indicio 54 de J.L. Nancy:

El cuerpo, la piel. Todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, órganos y glándulas son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionalistas. Mas la verdad es la piel, está en la piel; hace piel. Auténtica extensión expuesta completamente orientada hacia afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro del saco lleno de borborigmos y de olor a humedad.

Y agrega:

La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia inscribe marcas del adentro –arrugas, granos, verrugas escoriaciones– y marcas del afuera, a veces las mismas, o aún grietas, cicatrices, quemaduras, cortes. (2007b: 22-23)

### **Tradición y anosmia<sup>2</sup> teatral -Paisajes olfativos**

El olor es la parte mala  
de la otra parte mala del hombre, la carne.  
Le Breton

“Las investigaciones sobre la cuestión ósmica en el campo teatral no son novedosas, aunque sí escasas”, enuncia Beatriz Trastoy (2010) en su artículo sobre los otros sentidos en la práctica artística y la investigación teatral; y refiere a algunas experiencias teatrales del siglo XIX en las que la emanación de perfumes o esencias aparecía integrada en una búsqueda estética de sinestesia en la escena.

Más allá de pocas y aisladas manifestaciones, el olor, el olfato, la dimensión olfativa, en general, permanecen ignoradas y conservan una ubicación periférica. Negado y reducido al rango de sentido menor, el olfato, como el gusto (ambos considerados sentidos químicos) han sido negados una y otra vez en el reino de un teatro con aires limpios.

El teatro es, según Paquet,

---

<sup>2</sup> Disfunción en el sentido olfativo.

Un lugar animado pero anósmico. La nada del olfato y sabor. Ni el sabor ni la fragancia vienen a invertir este espacio que se llena de sufrimientos, música y sonidos, vibra con voces suspendido «en el vacío del aire». Un espacio paradójico donde un significado ha estado ausente. (2004: 7)

Todo lo relativo al olor en el teatro es, en general, negativamente connotado y la escena conserva la impronta de un teatro burgués en el que sólo está permitido el agradable efluviio de los buenos perfumes, y, siempre y cuando se lleven con discreción. Sin embargo, existen muchas manifestaciones escénicas y musicales en el mundo que incorporan “olorizaciones u olfatizaciones”, hablan de escenografía olfativa o se denominan “escultores de aromas”. Algunos hablan de “una partitura olfativa” confirmando así el lazo tradicional entre la música y el perfume. “Podríamos decir que en su relación con el espacio y las bellas artes toman también en cuenta la dimensión espacio-temporal del olor y su carácter de simulacro.” (Paquet 2004: 95).

El olor o el perfume tienen por objetivo construir un territorio, una atmósfera, un clima geográfico, un relieve. Jacqueline Blanc-Mouchet, directora del libro *Odeurs: l'essence d'un sens* por ejemplo define sus creaciones como “paisaje olfativo”, según señala Paquet (2004: 214). La noción de paisaje ofrece a la vez la dimensión espacial y climática del olor. También sugiere una nebulización, una expansión y un despliegue que operan a la vez en el espacio exterior y en el espacio interior del sujeto.

Como señala Giovanna Pezzullo, diseñadora de Paisajes olfativos de la Compañía Teatro de los Sentidos:

En lugar de utilizar palabras o imágenes, yo, para contar una historia, utilizo los olores: nunca los utilizo según criterios estéticos (buen o mal olor). Los olores tienen que ir a tocar la imaginación, los recuerdos, las emociones de quien viene a vivir nuestras obras. Solo así la dramaturgia que proponemos se puede volver una dramaturgia íntima donde cada elemento resuena en el alma de nuestro espectador. El paisaje olfativo además crea un espacio. Un espacio con connotaciones a veces precisas: grande,

pequeño, cerrado, abierto, luminoso, oscuro, frío, caliente. Y tal vez es un lugar del alma: emotivo, interno, esquivo, misterioso.<sup>3</sup>

Acerca de su tarea específica habla de la transferencia de las indagaciones a la vida cotidiana y la posibilidad que ofrecería incluir el aroma en otros espacios artísticos y urbanos.

Intento oler todo y voy siempre en búsqueda de nuevos olores. Últimamente he viajado a París y tengo que decir que allí son muy adelantados en tema de olfato. Por ejemplo utilizan un paisaje olfativo y sonoro en los parkings subterráneos y lo que logran es una atmósfera serena y de buen rollo (aunque la calidad del olor es muy químico y poco interesante).<sup>4</sup>

La introducción del olor o del perfume en el teatro no permite aún elaborar un concepto de teatro olfativo, como sucede con el teatro visual, teatro de objetos, teatro musical. Estas prácticas no tienen una verdadera autonomía o una estética que instale al olor como principio poético. Aparece como recurso complementario o provocador en medio de toda una variedad de materiales escénicos y su producción técnica resulta dificultosa. En ocasiones se incorpora con el fin de provocar reacciones específicas en el espectador apelando al prejuicio del olor como invasor inconveniente. Hacen falta otras sutilezas para que el olfato se instale como procedimiento poético. Hace falta una reeducación de lo olfativo. Se explica que no tengamos una educación olfativa como producto de una cultura olorífoba (Paquet 2004) que excluyó ese aspecto de la sensorialidad. Sin embargo, existen manifestaciones de diversa índole que evidencian un retorno a la integridad sensorial y a los aspectos menos racionales de ella.

Las instalaciones aromáticas en museos, conciertos y exposiciones que fusionan música y perfumes, aromatización de espacios urbanos y hasta experiencias sociales que venden aromas

---

<sup>3</sup> Conversaciones con Giovanna Pezzullo, 2018.

<sup>4</sup> Idem.

para guardar momentos imborrables<sup>5</sup> parecerían dar indicios de un cambio que ya se refleja en lo escénico.

El Teatro sensorial, sobre todo en ausencia de la imagen visual, se reencuentra con los olores en un juego posdramático y a la vez pre dramático en el sentido en que Freud asocia el retroceso del olfato respecto de los otros sentidos, y especialmente de la vista, como requisito para que el hombre se distinga del animal e inicie el desarrollo de la civilización (Le Breton 1995: 119).<sup>6</sup>

La demanda no debería ser la creación de una categoría de teatro olfativo sino el permiso para hacer un teatro fragante, donde el aroma no permanezca proscrito.

## Bibliografía

- Abram, D. (2000). *La magia de los sentidos*. Barcelona: Kairos.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cazaux, L. (1996). *Le Matricule des Anges* n.º 17 (septiembre-octubre). París.
- Chion, M. (1993). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Madrid: Madrid.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Girondo, O. (1968). *Obra completa*. Buenos Aires: Losada.
- Gramajo, C. y otros. (2010). "Nada que ver . Una obra de Paisajes". *El peldaño. Cuaderno de Teatología*, n.º 9, pp. 32-35.

---

<sup>5</sup> La cafetería 'Supersense' en Viena, ofrece hasta 56 olores "abstractos" para que sus clientes puedan recordar, gracias al olfato, sus experiencias más bonitas.

<sup>6</sup> Según Le Breton, Freud relaciona la disminución en la importancia del sentido del olfato en favor de la vista, con la evolución de la especie humana, desde su adopción de la posición erguida.

- Gramajo, C. (2011-2012). “Dramaturgia de espectador. Relato de una polizón”. *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, n.º 10-11, pp. 59-60.
- Gutiérrez, A. (2017). *Teatro ciego, una reflexión estética sobre los sentidos*. Caracas, Editorial Académica Española.
- Lacan, J. (1981). *Seminario 20*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lassus, M.-P. (2014). *La musique: art de l'aurore*. París: L'Harmattan.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2007). *El sabor del mundo - Antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehman, H. T. (2013). *El teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato.
- Lehman, H. T. (2010). “Algunas notas sobre el teatro posdramático. Una década después”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*.
- Leroi Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela.
- Merleau Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Merleau Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nancy, J. L. (2007a). *A la escucha*. Buenos aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2007b). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos aires: Gráfica Pinter.
- Paquet, D. (2004). *La dimensión Olfactive dans le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan.
- Peat, F. D. (2007). *Sincronicidad - Puente entre mente y materia*. Barcelona: Kairos.
- Proust, M. (s.f.). *Por el camino de swan*. 2016. doi:EPUB - SIN DRM
- Serres, M. (2002). *Cinco sentidos, ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Alfaguara.
- Sued, R. (1996). *Bombon acidule*. (D. Poulanger, Trad.) París: Actes Sud-Papiers.

