

El cuerpo Poético del teatro.

Vargas Reyes, Ernesto ¹

Resumen

Propongo la exposición de una síntesis de mi tesis de maestría. En el primer capítulo, titulado: “El cuerpo poético y otros conceptos en el teatro”, pienso, entre otros, los conceptos de Cuerpo poético, convivio, intercambio aurático, teatralidad. Luego de desarrollar estos conceptos los aplico a pensar la particularidad del cuerpo del actor en la total oscuridad, tomando como ejercicio de investigación los dos primeros montajes de teatro en la oscuridad en Argentina (*Caramelo de limón y Grupo Ojucuro*). Esta tesis pretende contribuir a uno de los objetivos de Jorge Dubatti de “crear un espacio activo de pensamiento crítico integrado a la dinámica del campo teatral”, específicamente poniendo este discurso –de las nuevas bases de la teatrología en Argentina, el *cuerpo poético* del teatro y el teatro en la oscuridad– en diálogo y discusión con la *Maestría de Educación Corporal* de la Universidad Nacional de la Plata y otros espacios de discusión académica. Busca ser un puente de comunicación entre la práctica y la teoría, además de dar herramientas claras, pertinentes y sustentadas a quienes les interesa apropiarse del lenguaje teatral para sus prácticas.

Además de poner sobre la mesa los conceptos particulares del cuerpo con que se trabaja el teatro, pretendo acercar la indagación a la visualización de la discapacidad y la diferencia desde la perspectiva del teatro y otras artes. Finalmente, mi trabajo intenta indagar cómo pensar una pedagogía corporal desde diferentes perspectivas, en este caso desde el teatro en la oscuridad.

Palabras claves: Cuerpo poético – convivio - intercambio aurático - rito - movimiento – cuerpo – lenguaje – performance – discapacidad - oscuridad.

¹ Artes Plásticas
Universidad Nacional de Colombia.

Introducción

Esta ponencia es una exposición de una síntesis de mi tesis de maestría, titulada: **Teatro en la oscuridad**. Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti. Jorge Dubatti es uno de los mayores exponentes de la teatrología argentina y latinoamericana contemporáneas.

En mi tesis, en el primer capítulo, titulado: “El cuerpo poético y otros conceptos en el teatro”, pienso, entre otros, los conceptos de **Cuerpo poético, convivio, intercambio aurático**. Luego de desarrollar estos conceptos los aplico a pensar la particularidad del cuerpo del actor en la total oscuridad, tomando como ejercicio de investigación los dos primeros montajes de teatro en la oscuridad en argentina (**Caramelo de limón y La isla desierta- Grupo Ojucuro**).

Esta tesis pretende contribuir a uno de los objetivos de Dubatti de “crear un espacio activo de pensamiento crítico integrado a la dinámica del campo teatral”, específicamente poniendo este discurso –de las nuevas bases de la teatrología en Argentina, el cuerpo poético del teatro y el teatro en la oscuridad– en diálogo y discusión con la Maestría de Educación Corporal de la Universidad Nacional de la Plata y diversos espacios de discusión académica. Busca ser un puente de comunicación entre la práctica y la teoría, además de dar herramientas claras, pertinentes y sustentadas a quienes les interesa apropiarse del lenguaje teatral para sus prácticas.

Además de poner sobre la mesa los conceptos particulares del cuerpo con que se trabaja el teatro, pretendo acercar la indagación a la visualización de la discapacidad y la diferencia desde la perspectiva del teatro y otras artes.

En síntesis, no se trata de un discurso únicamente para la academia sino más bien desde ella. La originalidad de esta tesis se enmarca en la reflexión de un acontecimiento teatral que ocurre en la oscuridad total. Este se indaga, reflexiona y analiza desde las tesis de Jorge Dubatti y las complementa, ya que el teatro en la oscuridad es un área que no ha tenido investigaciones dedicadas a su especificidad, ni por investigadores teatrales, ni por sus iniciadores, ni por los que

continúan haciéndolo acontecer. Esta tesis refiere el encuentro de la teatrología con la evolución de mi trabajo plástico y escénico: me interesa el tema desde mi experiencia de creador y espectador. Finalmente: mi trabajo intenta indagar cómo pensar una pedagogía corporal desde diferentes perspectivas, en este caso desde el teatro en la oscuridad.

Cuerpo poético

Una de las cualidades que presenta el teatro es la dimensión corporal que maneja. El teatro, pese al desarrollo de los lenguajes mediáticos y tecnológicos, continúa encantando por utilizar la escala humana, hombres reunidos para compartir un acontecimiento:

El teatro es un campo ancestral de socialización, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado convivial que inscribe lo universal. Además se lleva bien con la escasez de medios y la ausencia de grandes presupuestos. (Dubatti, 2007: 198)

Esta característica exalta los cuerpos que allí se reúnen; encontramos entonces el *cuerpo poético* del actor, el cuerpo expectante, no pasivo, de los espectadores, y en las sombras, el cuerpo cómplice de los técnicos. Este encuentro construye el acontecimiento poético del teatro. Esta reunión es la base de lo que Dubatti llama *convivio*, concepto que abordaremos más adelante. Ahora analizaremos a lo que nos vamos a referir con *cuerpo poético* del actor y delimitaremos desde dónde se toma el concepto *poético*.

Según Dubatti (2007: 90), el cuerpo del actor es específicamente *cuerpo poético*, porque este produce “un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan”. El cuerpo del actor es origen de mundos poéticos posibles, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados.

La palabra *poético* es generalmente relacionada con poesía, y la poesía es relacionada con la estructura escrita. Pero hay que entender que, para el teatro y para las demás artes, lo poético se deriva de creación, construcción, fabricación; no exclusivamente de un lenguaje escrito de poesía:

Deberíamos hablar de acontecimiento *poético*², en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico –registrada ya en el siglo XIII–³ sino el término *ποίησις* (*poíesis*) y la familiaridad de las palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Dice Sinnott en la “Introducción” a su tratado aristotélico:

“El título bajo el cual es conocida esta obra es un adjetivo (*Poietiké*), sobreponiéndose el sustantivo ‘*tekhné*’. Este término griego procede de la raíz *teks* (‘Fabricar’, ‘construir’), halló como equivalente latino la palabra *ars* de donde derivan la palabra española ‘arte’ y sus equivalentes en otras formas modernas” (Sinnott, 2004, nota 13: XI-XII).

En el *Dictionnaire Grec-Française* de Anatole Bailly (1950:1580-1582), las palabras vinculadas al adjetivo *poietiké* remiten al campo de acción de *hacer* (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar), y no sólo componer objetos literarios en verso o prosa:

Poíesis: Acción de hacer: I. Creación; II. Fabricación, confección (de perfumes, de navíos, etc.); III. 1. Acción de componer obras poéticas; 2. Facultad de componer obras poéticas, arte de la poesía; 3. La poesía.

Poietés: 1. Fabricante (de obras manuales), artesano; 2. Quien compone versos, poeta.

Poietikós, poietiké: 1. Relativo a fabricar, a confeccionar; 2. Relativo a la poesía, poético.

² Nota de Dubatti: Usamos ambos términos, *poético* y *poético*, como sinónimos. (Dubatti, 2007: 128).

³ Nota de Dubatti: “*Poético*: Pertenciente o relativo a la poesía. Poesía: Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. (Diccionario de la lengua española, 2001, tomo 8. 1216). (Dubatti, 2007: 128).

Poiéw: Hacer; 1. Fabricar, ejecutar, confeccionar; 2. Crear, producir; 3. Obrar, ser eficaz; 4. Componer un poema; 5. Procurar producir.

Aristóteles incluye en su concepto de *poíesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y los *objetos artísticos* en general. Mucho tiempo después dirá Heidegger que todo arte es “en esencia, poema” (2000:53). Llamaremos entonces *poíesis* a la producción artística, la creación, la creación productiva de entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos de creación o producción) [...] *Poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + *cuerpo poético* + procesos de semiotización... Producto y producción, trabajo en proceso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. (Dubatti, 2007: 90).

Para el actor, su cuerpo es su medio de trabajo, su objeto poético y el lugar donde acontecen los procesos de semiotización. El actor construye *poíesis* a partir de su estructura. Hay condiciones específicas que se deben poseer para que este cuerpo aparezca, para que sea. Este cuerpo está ausente si no está la actitud poética. No es el cuerpo cotidiano o natural del actor, aunque depende de él. El *cuerpo poético* del actor crea acciones físicas y físico-verbales poéticas y no hay un fin, un para qué; es más bien un “como si”. Y este cuerpo es infinito en sus posibilidades; su acción no representa un útil; es netamente eficaz:

Llamaremos a ese ente *cuerpo poético*: se trata de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación interna morfo-temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelaciones que le da unidad en la *poíesis*. El cuerpo, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama de acontecimiento hecho de ritmo, intensidad y velocidad, en la que los componentes

materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. Cuerpo afectado (Pavlovsky), dilatado (Barba), cuerpo rítmico o musical. (Dubatti, 2007: 101,102).

El *cuerpo poético* no debe ser considerado solo por su función expresiva o comunicativa, sino más bien por su ser ontológico, su capacidad de instaurar un mundo en un tiempo determinado. El *cuerpo poético* va más allá de la fisiología, de la anatomía, de la medicina, de la filosofía... Trasgrede los límites de las disciplinas y nos sitúa en perspectivas inesperadas. Es por eso que el *cuerpo poético* no tiene límites, y sus posibilidades son infinitas; pero no es infinito en el tiempo, su acontecer es limitado. Se compone, como hemos visto, de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales del actor. Estas acciones pueden ser activas o pasivas: la sola presencia del cuerpo del actor en el escenario desarrollándose poéticamente ya es suficiente para que sintamos la tensión y sintamos el aura del personaje y el *cuerpo poético* sea. Lo más inquietante es que estas acciones y movimientos son metafóricos, no pertenecen a las vivencias de la cotidianidad, no son naturales, aunque se hagan acciones naturales en el espacio poético. Es decir, si yo interpreto a Hamlet y Hamlet bebe vino, mi cuerpo actuaría como si Hamlet bebiera vino, además, vino de Dinamarca; no como tomaría en mi casa vino. Tanto actores como espectadores son conscientes de ello: podríamos decir que quienes asistimos y hacemos parte del teatro somos conscientes del “engaño”, de la “mentira”, de la “ficción” de las necesarias metáforas.

No hay una sola forma o contenido que deba tener este cuerpo. Los caminos para encontrarlo o enseñarlo son variados y se renuevan con el paso del tiempo, y con las necesidades locales de cada ejercicio teatral. Cada maestro de teatro tiene su propia pedagogía y metodología para detonar y encontrar el *cuerpo poético* en sus actores. Es por esto que Peter Brook expone que en esta búsqueda no hay secretos, es más bien un “proceso de prueba y error, investigación, elaboración,

rechazo y azar, que hace que la interpretación del actor tome forma y que integra el trabajo de los músicos o el del técnico en iluminación como un todo orgánico” (Brook, 2007: 138). Cada actor proviene o tiene su propia metodología consciente. Es por esto que el *cuerpo poético* es un ente inagotable.

Convivio

La limitación en el teatro es una de las razones por las que aún sigue siendo un lenguaje singular, vigente, irremplazable y resistente. Una de estas particularidades es la que Dubatti expone como la base del teatro, la cual se encuentra en el *convivio* o en las *experiencias conviviales*; en estas además de limitación existen elementos como: complejidad, multiplicidad, simultaneidad, temporalidad, inmediatez y la imposibilidad de repetición: “Sin *convivio* —reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana— no hay teatro”⁴. (Dubatti, 2007: 43)

Peter Brook plantea: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (2007: 13).

En cualquier espacio vacío se puede fundar un territorio teatral; pero lo que transforma este espacio en teatro es el acto poético de un hombre que actúa, que hace una acción física o físico-verbal y otro hombre observador, que lo percibe y es consciente de que está experimentando un acto poético.

Analicemos:

El *convivio* implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa– en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente– un texto, el receptor que lo escucha con atención. (Dubatti, 2007: 46)

⁴ “...Nos detuvimos en el problema del *convivio* a partir de las lecturas de los estudios de Florence Dupont (1991-1994) sobre las prácticas literarias orales en la cultura viviente del mundo greco-latino” (Dubatti, 2007: 43)

En soledad no puede haber *convivio* teatral. Si un actor ensaya solo, en un cuarto cerrado, un acto de tocar una guitarra invisible, puede que el actor esté desarrollando una acción teatral poética; pero sin otro hombre que lo observe no existe el *convivio*. Tampoco hay teatro si un observador ve a un hombre barrer, y este observador propone en su imaginación a este hombre barriendo como actor teatral y a su acción (barrer) como un acto poético, sin que el barredor lo note. Si no hay conciencia de la fundación del *convivio* poético teatral, no hay teatro.

El *convivio* implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del *convivio* la *compañía* –del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (con) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, “los que comparten el pan”. (Dubatti, 2007: 47)

Todos los participantes en la experiencia convivial teatral desarrollan un rol, un trabajo específico. Sus funciones no son iguales; se dividen en actores, espectadores y técnicos. Todos comparten, todos dan, todos están implicados, son cómplices. Esta participación es totalmente voluntaria, ya que si el acontecimiento no se vive en el espectador o en el actor, el acontecimiento no se completa. Es por ello que hay gente que no asiste al teatro, ya que no comparte, no percibe, no tiene interés en lo que acontece en esta zona.

El *convivio* implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos –por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través del vino o los alimentos compartidos. (Dubatti, 2007: 47)

Al estar juntos, los sentidos cumplen un papel fundamental: tenemos que estar dispuestos a lo que los artistas nos propongan sensorialmente, tanto para explorar las posibilidades de algún sentido como para anularlo. Pese a que la audibilidad y

visibilidad son primordiales en el *convivio* teatral, se puede prescindir de alguno de ellos si el acontecimiento poético así lo exige. El campo de la experiencia sensorial también se contempla desde los azares que acontecen durante alguna función, como por ejemplo ruidos ajenos a la obra de teatro: es el caso de salas en donde se escucha el tránsito de las avenidas o, quizás, si los espectadores llegan mojados por la lluvia al teatro, se generará un olor a humedad, o también cuando se hiere algún actor durante la obra, etc.

El *convivio* es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva. (Dubatti, 2007: 47)

El *convivio* es una zona temporalmente autónoma, en donde ocurre un vínculo temporal único: las personas que asisten tanto por azar como por decisión están unidas en rito irrepetible. Se puede presentar una obra e intentar repetir la misma inmediatamente después, citando a las mismas personas: así se lograra completar el azar de la asistencia, el acontecimiento será otro; en el teatro cada evento es único e irrepetible.

La socialización no es excluyentemente humana: el *convivio* incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión. (Dubatti, 2007: 47)

El *convivio* no es exclusivamente teatral: hay *convivio* sin teatro pero no puede haber teatro sin *convivio*. *Convivio* hay también en experiencias cotidianas como en las fiestas, en los asados, en el estadio, en un concierto... y aunque a estos acontecimientos se asista masivamente, lo importante del *convivio* es el encuentro a escala humana. Entonces: ¿Qué hace particular a la experiencia teatral? Aquí debemos diferenciar entre los *convivios* cotidianos y los *convivios* poéticos o entre la experiencia cotidiana y la experiencia poética.

El teatro acontece:

“el teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ése es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana”. (Dubatti, 2007: 31)

Como hemos dicho el teatro hace parte de la cultura viviente, de la experiencia cotidiana, de la vida. Pero a su vez se le impone, crea, una alteridad, otra realidad. El acontecimiento teatral sucede en un tiempo y en un lugar de la cotidianidad, acontece en lugares físicos conocidos; estos pueden ser: un edificio específico llamado teatro o una calle o un salón de clase o un patio escuela... Estos espacios tienen una localidad, se pueden situar en un mapa, tienen una dirección específica; incluso los teatros son puntos de referencia de una ciudad: lo son el Teatro Colón o el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires. Cuando se va al teatro hay un acuerdo horario, uno se desplaza a una hora y a un lugar acordados, generalmente compra la entrada, busca el asiento que corresponde, se sienta y se dispone a percibir. Dubatti contempla la vida cotidiana desde la perspectiva de Alfred Schutz y Thomas Luckmann:

La vida cotidiana es el mundo de la realidad que aparece evidente para los hombres que permanecen en actitud natural. Es el ámbito de la realidad en el cual el hombre participa continuamente, en formas que son al mismo tiempo inevitables y pautadas. El mundo de la vida cotidiana es la región de la realidad en la que el hombre puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado. (Dubatti, 2007: 32)

La experiencia cotidiana se vivencia en el acontecimiento temporal de lo que se puede llamar "vida": días que pasan en un sistema general acordado, llamado calendario, horas pautadas para la socialización y para desarrollar un proyecto particular y común. La mayoría se levanta, se baña, se desayuna, se viste, trabaja, pasa la mañana, el verano, los años.

Ahora, este mundo cotidiano lineal en su temporalidad es afectado por la vivencia poética que es el teatro. Por ejemplo, se presenta *Romeo y Julieta* en el Teatro Colón de Buenos Aires, el día 12 de abril del presente año: eso estaría en el régimen de la vida cotidiana. Ahora bien, en cuanto comienza el acontecimiento teatral, los participantes en esta reunión se sitúan en Verona, ciudad de Italia en pleno siglo XVI. Es por eso que tal vez con muchos colegas de teatro, al momento

de empezar cualquier función, sea como actor o como espectador, uno se desee:
“—Buen viaje”.

El teatro funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiano. Cuando vemos teatro ejercitamos permanentemente la relación asimilativa y de contraste entre la experiencia cotidiana y el arte. Por su pertenencia a la cultura viviente y por el protagonismo de las acciones corporales (cuerpos vivos que generan con su propia materialidad *poíesis*), el teatro está dentro del régimen de experiencia de la vida cotidiana, pero a la vez necesariamente se le opone: instala una deriva extracotidiana. (Dubatti, 2007: 33)

Intercambio aurático

Dubatti toma el concepto de *aura* de Benjamin y lo expone en una magnífica entrevista a la escritora argentina Beatriz Sarlo, en donde esta cuenta su experiencia como espectadora:

Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama el *aura*. Él pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no [...] no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores. (Dubatti, 2007: 61)

El *aura* es el elemento que potencia al teatro (Los actores están muy cerca a los espectadores, pueden tocarlos, gritarlos, mojarlos, compartir objetos con ellos... Ocurre esto en muchos espectáculos y existen espectáculos realmente violentos, física y conceptualmente hablando). El teatro es un riesgo; al asistir al teatro nos exponemos a que este nos cambie. En el teatro están en juego nuestros cuerpos,

nuestras auras, nuestras conciencias, pueden ocurrir infartos, se puede caer el edificio donde nos encontramos y los actores con quién sabe qué cosas nos puedan contagiar... Ideas, quizás. Faltaría más toparnos con un actor *kamikaze* rodeado con dinamita, quien amenace con auto inmolarsse en pleno acontecimiento poético. Si esto aconteciera, posiblemente los espectadores creerían que efectivamente está actuando, entonces no se alarmarían; pero si la amenaza se concretara, la acción del actor suicida sería censurada, no solo ética sino poéticamente, ya que, si en el escenario se concretara una acción como esta, la poética y la metáfora morirían, se convertiría en un crimen real.

Es un límite frágil el poético: la realidad estropea a la metáfora. Son discutidas las relaciones sexuales en escena; porque, si se realizan, la obra se convierte en otra cosa: los espectadores dejarían de pensar en el personaje y pensarían cómo haría el marido de la actriz para tolerar estas cosas o pasaría a ser una mera muestra pornográfica.

La convivencia de auras es un acuerdo que exige mutua confianza: todos cuidan de todos. Es por eso que durante el acontecimiento poético los participantes son una comunidad, una sociedad, una tribu muda y utópica.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender, puede mutar, dejarse atravesar por las variables conceptuales. El acontecimiento convivial es experiencia vital intrasferible (no comunicable a quien no asiste al *convivio*, no se puede “contar” en su vastedad, ni reconstruir o restaurar), hay que vivirlo. (Dubatti, 2007: 62)

El aura de los actores hace aparecer el mundo paralelo, el acontecimiento poético, la magia, y los espectadores absorben el aura de los actores, y a su vez devuelven la propia, con sus risas, suspiros, quejas, aplausos. El riesgo en definitiva es estar ahí y dejarse atravesar por la experiencia aurática poética.

El desgaste aurático es muy fuerte, el ejercicio del actor es entrenarse para el

encuentro poético con los espectadores. El *convivio* exige la escala humana, cuerpo a cuerpo: no se admite asistir por medio de una red óptica, video, una llamada o chateando. “La resistencia del teatro a la intermediación tecnológica en parte lo margina de los avances y renovaciones tecnológicas permanentes, hecho que, sin embargo, también puede ser considerado la “revancha” del teatro sobre las posibilidades del cine y la televisión”. (Dubatti, 2007: 63)

Asistimos al teatro y lo estudiamos por ser un lenguaje aún utópico, libre, carente de límites poéticos y metafóricos pero limitado por su ser efímero, convivial y aurático. El teatro es experiencia del presente, que piensa al hombre y a lo humano. El teatro se piensa a sí mismo. El teatro tiene saberes específicos y su experiencia va más allá de la sola presencia. El teatro es ambiguo, polifacético e infinito.

En el teatro hay más experiencia que lenguaje: lo que allí ocurre no puede ser decodificado por ningún sistema de signos. Porque en el *convivio* poético habitan a la vez diferentes lenguajes –el lenguaje verbal, la escritura, el lenguaje visual, el lenguaje físico– es complicado separarlos, definirlos y puntualizarlos. Quizás en ello radique un camino de reflexión sobre la experiencia en el teatro: ¿cómo poder articular en un lenguaje lo que sentimos, lo que pensamos?, ¿quiénes somos trabajando de espectadores, actores o técnicos? Al parecer no hay palabras suficientes o medios eficaces que nos puedan explicar la vastedad que percibimos experimentando un acto poético.

Intentar inventar y metaforizar esas posibles respuestas y preguntas, es lo que hacemos. Somos “gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas”.

¿Qué es el teatro en la oscuridad?

La mayoría de personas hemos tenido la experiencia de asistir a algún ritual teatral. Sabemos que uno llega al lugar acordado, compra la boleta, espera a ser llamado, ingresa en el lugar, se sienta y se dispone a percibir un grupo de

personas que actúan: lo que llama la gente “hacer” teatro.

El teatro en la oscuridad se diferencia de cualquier tipo de reunión teatral porque se realiza en la total oscuridad. El rito se inicia a la entrada de la sala de teatro, previamente adecuada para que no se filtre en ella ningún rayo de luz. Este espectáculo acontece en la noche porque esto facilita la oscuridad total. A la entrada de la sala, los encargados y algunos actores piden encarecidamente apagar los celulares porque estos aparatos tienen luz propia y esto daña la metáfora a los demás participantes. En el caso de *Caramelo de limón*, los encargados piden los celulares a los participantes y apagan los aparatos y meten cada aparato en una bolsita negra y la cierran con un hilo, luego entregan la bolsita con el celular al dueño para que este no se separe de su objeto. Obviamente se le pide a los espectadores que no puedan estar incomunicados por una hora del mundo exterior abstenerse de esta experiencia y de cualquier experiencia teatral. Luego de apagarse los celulares, sale un vocero del grupo, quien presenta la obra en la oscuridad y habla al público, le hace recomendaciones simples, tranquiliza los ánimos, explica que el juego de la oscuridad es vivirla, que la sala es un espacio amable, y que estamos todos a salvo, que si alguien no tolera estar a oscuras que diga “puerta” y los actores lo buscarán y lo sacarán. En *Caramelo de limón*, la boleta que te entregan a la entrada es una ficha en donde hay un número y una letra; uno se los aprende, y si se quiere salir de la sala, grita su número y es buscado para salir tranquilamente. Luego de esta introducción, los participantes hacen una fila y son entrados de diez en diez a la sala, en fila india, y en la cabeza un actor, quien está habituado a la oscuridad, guía hasta los asientos. Los espectadores se sientan quién sabe dónde, porque en este momento ya todo lo que ves es oscuridad. Te sientas y aguardas a que todo el público entre y te dispones a percibir la experiencia teatral en la total oscuridad.

La oscuridad se presenta como un gran lienzo en donde además de los estímulos físicos que nos brindan los actores y los demás participantes, aparece un sin fin de

imágenes en nuestra cabeza. Es extraño que, ante tanta inmensidad y quizás tanta presencia vacía que podría parecer la oscuridad, esta se llene tan fácilmente por lo que podría ser la imaginación: al recibir los estímulos de las palabras, cada una de ellas se empieza a transformar con nuestras propias imágenes. La imaginación podríamos definirla como:

Función que engloba el conjunto de la psique, orientándola “hacia lo posible y, a veces, hacia lo irreal”, según Jeanne Bernis en su libro *La imaginación*. De entrada, la autora define esta función eminentemente humana en los términos siguientes: “la imaginación es generalmente definida como la facultad que tienen la mente de producir imágenes, siendo esta ya sea la simple reproducción de sensaciones, en ausencia de los objetos que la han provocado, ya sea creaciones libres de nuestra fantasía” (Obregón, 2005: 494).

La imaginación no es lo único que llena la oscuridad de imágenes; tal vez es algo más profundo que la “imaginación”; pero lo dejaremos en este punto, ya que la imaginación es un criterio común que los espectadores reconocen, además es un músculo inquieto, activo; entre menos se le da más detona, estalla y produce.

Ver oscuridad

El sentido de la visión es el único que percibe la oscuridad, ya que la oscuridad es inodora, intangible, inaudible y carece de sabor; los demás sentidos captan los estímulos del lugar donde nos encontramos con la oscuridad, mas no perciben la oscuridad. Entonces podríamos proponer el hecho de que vemos la oscuridad: perceptivamente vemos algo así como negro o una densidad parecida. La oscuridad total es un fenómeno anti-natura, ya que no la encontramos sino en ambientes muy reducidos de luz: en espacios arquitectónicos muy cerrados o en cuevas profundas o en las honduras del océano (aun en las noches sin luna y en lugares cerrados se percibe visualmente algo). Pero, para los que lo han intentado, generar un espacio de oscuridad total es muy complicado: en una época de alumbrado público y ciudades hiperiluminadas no es muy común encontrarse con el fenómeno llamado oscuridad.

La isla desierta

Analizaré en primer lugar la obra *La isla desierta* por ser mi primer encuentro con el teatro en la oscuridad. Fue un encuentro serendípico, es decir, azaroso. Había estado investigando las juegotecas y políticas públicas de educación e integración en Buenos Aires. Una noche un amigo periodista brasileño, comparando experiencias de viaje y refiriéndose a mi investigación sobre el mundo ciego, me recomendó ir a ver esta obra.

La Isla desierta, es una obra escrita por Roberto Arlt, interpretada por el grupo *Grupo Ojucuro*, de la ciudad de Buenos Aires; su Director es José Menchaca. El texto dramático está representado con la técnica que el grupo llama “Teatro Ciego” o “Teatro a ciegas”. Es un espectáculo de teatro en la oscuridad. En *La isla desierta* actúan actores con necesidades sensoriales especiales –otro nombre que se le da a la discapacidad– en el campo de baja visión y ciegos, hecho que aporta a políticas de integración social. En la actualidad fundaron El Centro Argentino de Teatro Ciego, y tiene actividad permanente en la ciudad de Buenos Aires con múltiples espectáculos.

Una metáfora en la oscuridad

Hay que tener en cuenta que esta obra es posterior a *Caramelo de limón*, temporalmente tiene una distancia de casi diez años. Además algunos de los que montaron el *Grupo Ojucuro* trabajaron en un montaje que se hizo de *Caramelo* en Buenos Aires. Pero opto por analizarlo primero, ya que tiene una confusión que he estado analizando, la analogía entre ceguera y oscuridad, parto del hecho de que este grupo toma la predilección de los ciegos por vivir en tinieblas, y que la metáfora es funcional, además porque el grupo trabaja con personas en situación de ceguera, pero en mi consideración me parece importante separarlas, oscuridad es una cosa y ceguera otra.

Caramelo de limón

Tomaré dos sinopsis de la obra *Caramelo de limón* para percibir dos posibles direcciones desde donde se podría leer la obra.

La primera de la sinopsis es la presentación que hace Osvaldo Obregón quien presenció la obra *Bombom acidulé*, la cual, con el mismo texto y el mismo director de *Caramelo de limón*, pero con diferentes actores, fue presentada en París en 1996. Obregón escribió una ponencia para el congreso *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, llamada “*Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas*”, la cual expone:

Los principales hechos representados ocurren durante los años 70 y comienzos de los 80. Es la historia de una familia como tantas, obligada a exiliarse, a causa de la dictadura militar. La obra está construida sobre tres ejes temporales: 1976, año del golpe de estado, así como de la prisión y tortura de Mario, escritor (el padre); 1980–1981, que marca la muerte de Eugenia (la madre); el regreso del padre y la hija a Argentina; y 1996 año en que Mayra (la hija ya de 22 años) visita por última vez la casa vacía de la infancia.

La narración de Mayra evoca su vida anterior y convoca los personajes de su entorno, los cuales reviven episodios del pasado, incluso anteriores a su nacimiento: amistad de Mario y *El gitano*; encuentro de Mario y Eugenia, nacimiento de Mayra y su vida posterior, relación amorosa entre Mario y Alejandra, la guerrillera; episodios de la represión que afectan a Mario; desaparición de Alejandra, exilio y la muerte de Eugenia; retorno de Mayra y su padre y, finalmente la muerte de éste. (Obregón, 2005: 495)

Pese a que el señalamiento y la secuencia de los hechos son exactos en este texto, Obregón considera al personaje de Alejandra como guerrillera, en una percepción que no comparto. Tildar a Alejandra de guerrillera es limitar al personaje, aparte de que el texto original en ninguna parte lo hace explícitamente. Alejandra en cambio es una desaparecida en la dictadura militar argentina. Esta

aclaración me parece importante hacerla porque en el contexto político actual los guerrilleros son sinónimo de terrorismo y narcotráfico; y en algunos países como Colombia cualquier tipo de oposición política se relaciona directamente con grupos subversivos y guerrilleros.

Ahora. Tomaremos la sinopsis del director recopilada en una entrevista; quizás esta percepción sea menos descriptiva que la anterior, pero nos da una idea de lo que *Caramelo* respira:

Caramelo de limón es el título de esta historia de amor, que se cuenta con cinco personajes y toca temas como la muerte, la sexualidad, los miedos, el amor en sí. [...] El público se va a sentar a oscuras, guiado por los actores; no va a ser agredido, ya que queremos trasladarlo a través de sensaciones táctiles, corporales, hasta con caramelos de limón. La gente crea la imagen a partir de esas sensaciones. Nos preguntamos entonces, cómo percibimos personas y ambientes, sin apelar a la vista teniendo en cuenta que nuestra sociedad de consumo pasa por la imagen. (Molinari, 1991: 25)

Es interesante pensar las posturas de Obregón y de Sued. Como observamos las dos lecturas son importantísimas y nos abren a los diferentes caminos que puede tener el cuerpo poético; ahondando así en la diversidad de lecturas que se presentan en las estructuras metafóricas, teatrales y los cuerpos poéticos.

Una de las particularidades que poseen las disciplinas metafóricas son los caminos y los lugares de reflexión a los que nos acercan. En mi caso, el teatro en la oscuridad me ha llevado a pensar a profundidad la oscuridad. Así como la oscuridad puede ser una puerta que te lleva a materializar una idea o una entidad viva, también García Márquez titula un cuento "La luz es como el agua", en su libro *Los doce cuentos peregrinos*. Apropiándome de esta metáfora de manera opuesta y utilizando la experiencia de un actor ciego, propongo mi reflexión: la oscuridad es como el agua.

Juan Carlos Mendoza es un actor ciego que interpreta al personaje del Jefe de la Oficina, en la obra *La isla desierta*. Cuando lo entrevisté se refirió así a la

oscuridad:

Es como estar en el agua y no saber nadar y no hacer pie. Entonces te entra esa desesperación de querer tocar y hacer flote en algo. Pero si vos estás tranquilo y conocés donde estás, y conocés lo que estás haciendo, estás muy conectado en lo que estás haciendo, creo que es nada, que es natural [...] Cuando empecé a tener problemas visuales, una de las formas de escapar de ese problema era hacer natación y asocie la experiencia del agua con la oscuridad. Es exactamente igual meterme en un mundo en que no sabía cómo estar... era nadar, y cuando no hacés pie es como no tener a alguien siempre cerca. Eso pasa a veces con los espectadores. Yo digo que es tal cual esa situación.

Es inevitable que en la oscuridad busques hacer pie en algo, como en el agua. Una de las cosas por las que me interesa tanto pensar la oscuridad y el teatro, es por la posibilidad del error, el riesgo de la equivocación, ir en una cuerda floja esperando caer y estrellarse. El teatro, como la vida, no es un acontecimiento perfecto, como lo hemos estudiado, es cambiante, siempre existe la posibilidad de cometer errores, de que la obra mute, que tome otro camino. Si, por ejemplo, se olvida el texto hay que buscar la manera de encarrilar el hilo de la obra.

En la oscuridad total, siempre hay la posibilidad de caer, tropezar, de golpearse la cabeza, los brazos, las rodillas (no dejen cajones abiertos cuando estén en esta situación). Existen incluso golpes clásicos que algunos hemos vivido en la oscuridad: el de las canillas o el del dedo pequeño con cualquier silla... Pero me parece que es un lujo la oportunidad que brinda este espacio de vivir tropezones. Puede sonar extraño y quizás incomprendible decir: "oportunidad"; pero vivimos en una cultura donde existe un miedo atroz a equivocarse. Equivocarse en público es lo peor que te puede pasar: estarás expuesto a burlas y escarnio público. ¿Se acuerda de alguien que se equivocó frente a su grupo en la adolescencia? ¿Quién no ha vivido una masiva burla por algo o alguien que se ha equivocado: mareas de risas, chiflidos y críticas? Qué mejor que la oscuridad para tropezarse, y no tener ojos que te estén recordando tu tropiezo, ojos negados a ver la paja en el ojo

ajeno.

Pero creo que mucha gente tampoco tolera la oscuridad por la inmensa soledad que hay en ella. Está tu cuerpo abierto por todas partes: eres una oreja, una mano gigante, algo amorfo... sintiendo qué pasa a tu alrededor; y si no hay nadie alrededor, te pierdes realmente en algo que es infinito.

Mirna Gamarra, actriz ciega, puntualiza sobre la oscuridad y la ceguera:

Aunque hay algo, que la oscuridad esta [Su ceguera. Nota de Ernesto Vargas], en sí, es algo que una persona no conoce, no conoce en realidad la oscuridad. Porque digamos, yo he visto en algún momento, cuando era más chica, y recuerdo que cuando cerraba los ojos veía oscuridad. En cambio ahora, cuando uno no ve, no ve nada, digamos, y es algo que alguien que ve no lo puede experimentar porque es la nada, es todo.

Para concluir dejo unas palabras de Ricardo Sued, las cuales expresan su pensamiento sobre la oscuridad, pero aplica también al teatro y al cuerpo poético:

—Te diría que la oscuridad es un lugar de estudio, de investigación. No más que eso. En este momento hay mucho que aprender de la oscuridad. Te juro que cada uno puede jugarla y aprenderla, de acuerdo a la etapa que cada uno vaya viviendo. Es algo increíble.

Bibliografía

Aristóteles (2004): *Poética*, traducción, notas e introducción de E. Sinnot, Colihue Clasica, Buenos Aires.

Brook, Peter (2007): *La puerta abierta*, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Alba Editorial, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio*, experiencia, subjetividad. Colección Atuel Teatro, Buenos Aires.

Heidegger, Martín (2000): “*El origen de la obra de arte*”, en su *Caminos del bosque*. Alianza Teatro, Madrid.

Molinari, Beatriz (1991): “Historia en la oscuridad”. *La voz del interior*, sección

9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias
Departamento de Educación Física
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

“Artes y espectáculos”, 1 de noviembre, Córdoba, pp. 25.

Obregón, Osvaldo (2005): *Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas*. En: Valcárcel, Eva. *La Literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Universidade da Coruña, Coruña, España.