



UNIVERSIDAD DE CHILE  
DEPARTAMENTO DE POSGRADO  
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN TEATRAL

ESTRATEGIAS PARA INTENSIFICAR LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA DEL  
ESPECTADOR EN EL CONVIVIO TEATRAL

Tesis presentada para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral

EVA LUCIA RODRIGUEZ BAQUEDANO  
DIRECTOR: ABEL CARRIZO MUÑOZ  
PROFESORA GUIA: DRA. VERÓNICA SENTIS

SANTIAGO, CHILE

2012

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>12</b>
EN BUSCA DE LA ESENCIA DEL TEATRO: EL CONVIVIO .....	12
1.1.- <i>La relación ente el convivio teatral y el ritual</i> .....	19
1.2.- <i>Artaud y Grotowski dos creadores que buscaron la esencia del teatro</i> .....	24
1.3.- <i>Principales características del convivio teatral</i> .....	34
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>42</b>
ANTECEDENTES DE LA ESCENA TEATRAL DEL SIGLO XXI .....	42
2.1.- <i>El vínculo entre los usos del espacio y las formas de la representación</i> .....	53
2.2.- <i>La reestructuración del espacio teatral en el siglo XX</i> .....	55
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>80</b>
LA INTERACCIÓN TEATRAL .....	80
3.1 <i>La interacción directa entre actor y espectador</i> .....	106
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>137</b>
<b>ESTRATEGIAS PARA INTENSIFICAR LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA DEL ESPECTADOR</b> .....	<b>137</b>
4.1 <i>Respecto al proceso de la puesta en escena de la obra DIESTRA</i> .....	137
4.2.- <i>Las Estrategias a aplicar</i> .....	140
4.3.- <i>Estimulación de los canales perceptivos:</i> .....	141
4.4.- <i>Usos del espacio:</i> .....	141
4.5.- <i>La Estimulación visual</i> .....	142
4.6.- <i>Estimulación auditiva</i> .....	147
4.7.- <i>Estimulación olfativa:</i> .....	148
4.8.- <i>Respecto a la estimulación gustativa y táctil:</i> .....	149
4.9.- <i>El actor como fuente de estímulos</i> .....	149
4.10.- <i>Recolección de Datos</i> .....	152
4.11.- <i>Resultados</i> .....	159
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>171</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>179</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>183</b>

## **RESUMEN**

Esta investigación se focaliza en el estudio de los factores que determinan la experiencia teatral como acontecimiento en vivo, es decir, una práctica de acción comunicativa entre personas. Revisa de manera detallada el diálogo evidente o sutil que se establece entre la escena y el espectador. Esto significa reconocer tanto los signos que produce la escena, como las reacciones de los espectadores frente a dichos estímulos a partir de la percepción.

## INTRODUCCIÓN

El teatro es una práctica milenaria que sobrevive hasta nuestros días y que sin duda cumple una función específica en nuestra cultura. A la hora de decidirse por investigar alguno de sus aspectos se presenta un panorama infinito, sin embargo, y en nuestro caso particular, hemos comprendido la necesidad de construir esta tesis como un ejercicio de meditación que tiene como prioridad, establecer una perspectiva teórica personal de lo que entenderemos como esencia del teatro. Este ejercicio es fundamental para nosotros porque al provenir de una escuela sociológica se nos hace necesario construir un discurso que genere las bases de nuestra práctica de dirección teatral, es decir, un recorrido que nos permita comprender al teatro como un fenómeno artístico y social, para observarlo más allá del sentido común, como objeto de estudio.

Es evidente que a partir de la masificación de los medios de comunicación la cultura visual es predominante, la imagen reina en la publicidad, en las redes sociales, en el arte, etc. La visualidad es el anzuelo que conduce el deseo de ser y parecer de la gran mayoría. En la actualidad el teatro compite con estas grandes industrias como el cine y la televisión, las cuales cuentan con muchos recursos tecnológicos y estudios que investigan cómo estimular al espectador con diversos objetivos.

Desde esta perspectiva, consideramos imprescindible que los creadores teatrales descubran o se reencuentren con las fórmulas o tecnologías que hacen del teatro un medio de comunicación muy diferente. Un fenómeno que entrega una experiencia directa e irrepetible en un espacio y tiempo intransferible. Es por esto que consideramos importante generar espectáculos que permitan al espectador comprender el carácter distintivo del teatro frente a otras formas de experiencia o entretenimiento. La posibilidad de reforzar el carácter convivencial nos parece clave a la hora de investigar y de atraer público hacia las salas de teatro, recordando que este arte es uno

de los pocos espacios sociales en donde el contacto en vivo es el rasgo más significativo, donde a diferencia de otras formas de entretención acontece el encuentro de los cuerpos. Es por esto que consideramos válido preguntarnos cómo y a través de qué estrategias el espectáculo teatral puede enriquecerse a través del uso consiente de técnicas que intensifiquen la experiencia perceptiva y presencial del espectador.

Es por este motivo que nuestra investigación se focalizará en el estudio de los factores que determinan la experiencia teatral como acontecimiento en vivo, es decir, una práctica de acción comunicativa entre personas, cuya principal característica es lo que Henri Gouhier define como “el encuentro de presencias”<sup>1</sup>. Respecto a ésta singularidad del teatro como fenómeno en vivo, el investigador teatral Jorge Dubatti nos habla del teatro en términos de convivio: “[...] el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas<sup>2</sup>. ” Sin duda una de las razones que motiva este estudio tiene que ver con comprender al teatro como espacio de resistencia o práctica contracultural. Esta perspectiva tiene relación con una forma personal de comprender la práctica de la dirección teatral, la cual tiene como fundamento la idea de que el teatro es un espacio que preserva el contacto humano en vivo, frente a un sistema cultural que promueve cada vez con más fuerza la comunicación virtual y desterritorializada.

Cuando pensamos el fenómeno teatral como práctica de acción comunicativa, es necesario comprender las condiciones en que este diálogo acontece y la naturaleza de los lenguajes que en esta instancia se desarrollan. Esta investigación quiere profundizar en la comprensión de este tipo particular de comunicación en vivo, es decir, el diálogo evidente o sutil que se establece entre la escena y el espectador. Esto significa reconocer tanto los signos que produce la escena, como las reacciones de los espectadores frente a dichos estímulos.

---

<sup>1</sup> Henri Gouhier: *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956, p. 19

<sup>2</sup> Jorge Dubatti: *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003, p. 17

Si nos planteamos de manera general los elementos que constituyen el lenguaje representacional tendríamos que enumerar como mínimo el cuerpo del actor, el universo sonoro, la palabra, la puesta en espacio, la iluminación, la escenografía, el vestuario, etc. Todos estos elementos constituyen un conjunto de signos que entrelazados dan origen a una lengua particular. Es decir, un conjunto de signos que recibe el espectador de manera simultánea. Por ejemplo, si lo pensamos solo en términos de la comunicación que se establece entre los cuerpos del actor y el espectador, la cantidad de información que recibimos y expresamos es múltiple y compleja. Fernando Poyatos define este proceso como interacción; entendida como:

El intercambio consciente o inconsciente de signos comportamentales o no comportamentales, sensibles o inteligibles, del arsenal de sistemas somáticos o extrasomáticos (independiente de que sean actividades o no-actividades) y el resto de los sistemas culturales circundantes, ya que todos ellos actúan como componentes emisores de signos (y como posibles generadores de emisiones subsiguientes) que determinan las características peculiares del encuentro<sup>3</sup>.

Sin duda entender la relación entre actor y espectador como encuentro es una opción que nos motiva preguntarnos por los factores que permiten un teatro fuertemente convivial, donde se haga posible el encuentro de presencias. Esta concepción de teatro tiene como antecedente la noción de convivio desarrollada por Jorge Dubatti, cuya idea central, es la caracterización del teatro como el encuentro de presencias, en un espacio y tiempo determinado: “El teatro se manifiesta en el mundo actual como un lenguaje ancestral que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado territorialmente. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Fernando Poyatos: Enfoque integrativo de los componentes verbales y no verbales de la interacción y sus procesos y problemas de codificación, Anuario de psicología Núm. 84, 1986, University of New Brunswick, Canadá, p.127

<sup>4</sup> Jorge Dubatti: Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico. Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004

Hemos estructurado esta investigación a partir de dos ejes temáticos: 1) El espacio teatral, y 2) La interacción como resultado de la estimulación de los sentidos. Es a partir de la relación de estos dos elementos que surge nuestro campo de investigación, ya que cuando hablamos de la comunicación entre personas en el teatro, queremos poner el énfasis en todos aquellos signos que estimulan la percepción tanto del espectador como del actor y que constituyen desde nuestra visión una relación viva entre la escena y el público de la sala. Así mismo la lógica nos remite de inmediato a un contexto en el cual dicha relación pueda acontecer; es decir, a un espacio concreto donde el encuentro de presencias se haga posible: El espacio teatral.

A partir de esto hemos estructurado la hipótesis central de esta investigación la cual propone que existe una importante relación entre el uso del espacio y las posibilidades de estimulación perceptiva en la interacción teatral, y por consiguiente en el tipo de comunicación. Las formas en que se ha establecido esta relación comunicativa en las tradiciones teatrales han sido muy variadas, y son justamente estas diferencias las que nos interesa observar.

A partir de esta noción hemos desarrollado nuestro problema de investigación a través de la siguiente pregunta; ¿De que manera podemos intensificar la experiencia perceptiva del espectador?

La relevancia de esta investigación tiene que ver con pensar cómo podría hacerse más eficiente el espectáculo teatral. Hablamos de eficacia en el sentido de buscar estrategias que nos permitan capturar la atención del espectador, propiciándole una experiencia trascendente en cuanto a percepción y vivencia.

En términos prácticos, el aporte de esta investigación está en el cruce entre enfoques teóricos y la experimentación de acciones teatrales concretas. Este estudio proporcionará como resultado, un grupo de estrategias para la intensificación de la experiencia perceptiva del espectador, entregando un enfoque analítico y práctico en ésta materia.

El objetivo general de ésta investigación teórica es:

- Generar a partir del análisis de múltiples antecedentes, investigaciones y experiencias prácticas, un grupo de estrategias para la intensificación de la experiencia perceptiva del espectador.

Los objetivos específicos son:

- Fundamentar la idea de que la esencia de la experiencia teatral es el convivio.
- Recolectar antecedentes en torno al tema del uso del espacio y la estimulación de los sentidos en interacción entre actor y espectador.
- Determinar la relación entre el uso de las distancias en el espacio y la percepción en interacción entre actor y espectador.
- Determinar una serie de categorías de intensificación del convivio.

Una vez que desarrollemos los objetivos específicos, probaremos una serie de estrategias en la fase práctica de nuestro trabajo creativo, las cuales serán chequeadas a partir de la vivencia e interpretación de los espectadores, es decir, de su retribución.

Desde el punto de vista metodológico, podemos definir este trabajo como una Investigación Aplicada de carácter cualitativo. Esto porque nuestro objetivo es analizar una serie de antecedentes, para posteriormente crear un grupo de categorías factibles de experimentar en la fase creativa. Carlos Solárzano, en su texto, *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*, define el objetivo de la Investigación Aplicada de la siguiente manera: “[...] propone resolver problemas cuya solución ofrecerá, nuevos elementos en las técnicas de creación teatral, ya sean en el campo de la composición dramática, como en el trabajo actoral, el uso del espacio escénico [...] así como el diseño e espacios arquitectónicos destinados al arte teatral”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Carlos Solárzano, *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México, Ed. Escenología, 1999. p.72



Al preguntarnos por la intensidad de la experiencia del espectador, nuestra investigación se sitúa necesariamente entre aquel que realiza el hecho teatral o poiesis y aquel que la recibe, o aestesis. Siendo la experiencia de éste último, el espectador, el foco de nuestra mayor atención. Respecto a esto en el texto de Solárzano, Jauss determina al proceso de aestesis del siguiente modo:

involucra primordialmente a los sentidos y, por consiguiente, la experiencia estética es fundamentalmente sensorial, física, corporal; es el impacto visual, auditivo, sinestésico, que alteran nuestras funciones vitales para configurar una experiencia no cotidiana [...] La experiencia estética es, pues, el reacomodo de nuestras sensaciones para que nuestro cuerpo perciba, comprenda y finalmente articule otra dimensión de la realidad humana<sup>6</sup>

Realizaremos la recolección de los datos a partir de la herramienta de investigación Grupo focal. Respecto al marco conceptual, y con la finalidad de contextualizar nuestro problema de investigación, integraremos antecedentes que provienen de distintas áreas del conocimiento, articulando antecedentes de la teoría teatral, con elementos de Fenomenología, Sociología, Psicoanálisis y teoría de la percepción, con el objetivo de complementar desde cada disciplina, la comprensión del fenómeno de la percepción en la interacción entre el espectáculo y espectador. Respecto a los antecedentes puramente teatrales, estos se remitirán a los creadores que a comienzos del siglo XX protagonizaron un proceso de profundas transformaciones en el plano de los usos del espacio escénico y de las formas de la representación, las cuales sirven de antecedente a ésta investigación.

Hemos organizado esta investigación en cuatro capítulos:

El primer capítulo abordaremos el concepto de convivio para determinar si efectivamente es la esencia del teatro. Con este objetivo intentaremos comprender la necesidad de la existencia del teatro como fenómeno gregario, a partir de algunos aspectos sociológicos que explican los fundamentos de la cohesión social, y entre ellas, el ritual. Seguidamente relacionaremos estos conceptos con las reflexiones y experiencias de pensadores y realizadores teatrales del siglo

---

<sup>6</sup> Carlos Solárzano, Op. Cit. p. 90

XX, estableciendo un panorama a partir de aquellos que se interesaron por definir una esencia del teatro y que en sus estudios hicieron referencia al tema de comunicación y de la percepción en la interacción entre la representación y el espectador. Para elaborar este panorama revisaremos distintas fuentes, textos originales y también distintas compilaciones e investigaciones que abordan este periodo. Finalmente y como síntesis de los antecedentes antes revisados, presentaremos una discusión en torno a las posibilidades de un convivio ritual en la sociedad contemporánea.

En el segundo capítulo nos enfocamos en vincular el convivio con las transformaciones de los usos del espacio escénico y teatral, y la percepción en la interacción entre actor y espectador en el teatro del siglo XX. Abordaremos específicamente las innovaciones técnicas que se investigaron en este periodo y que buscaban suprimir la división entre escenario y sala. Es decir, las modificaciones concretas en áreas como: el espacio escénico, la actuación y los requerimientos al espectador. A través de estos antecedentes, podremos observar cómo el espacio determina las posibilidades de contacto entre actor y espectador y cómo se desarrollaron en esta época distintas estrategias para acortar la brecha entre el actor y el público.

El tercer capítulo es el despliegue del concepto de interacción en el cual incorporaremos distintos elementos tales como los factores psíquicos, culturales y perceptivos. En este capítulo se vincularán las concepciones sobre los usos del espacio en el teatro y las posibilidades perceptivas en la interacción entre espectáculo y espectador. También se problematizará el concepto de proxémica, el cual nos permitirá pensar en la interacción entre actor y espectador con relación a las diferentes distancias. En este capítulo intentamos fundamentar la idea de que los distintos usos del espacio, proponen distintos contextos perceptivos y vivenciales tanto para el actor, como para el espectador, en donde la intensidad o debilidad de la experiencia está vinculada tanto a las capacidades de los sentidos para captar estímulos en el espacio a diferentes distancias, como a las convenciones culturales respecto de los usos sociales e íntimos del espacio.

En el cuarto capítulo utilizaremos los antecedentes investigados anteriormente para generar una serie de estrategias que aplicaremos en nuestro proyecto creativo DIESTRA. En definitiva, este capítulo es el cruce entre las categorías teóricas y su aplicación práctica en la puesta en escena, siempre con el objetivo de intensificar la experiencia perceptiva del espectador.

Para conocer el resultado de dichas estrategias realizaremos un grupo focal con espectadores de la obra, lo que nos remitirá recuperar sus impresiones y vivencias y de esta manera desarrollar las conclusiones de esta investigación.

## CAPÍTULO I

### En busca de la esencia del teatro: El convivio

Determinar al convivio como la esencia del teatro, exige en principio esclarecer qué estamos entendiendo por esencia, es decir, preguntarnos por el ser del teatro y sus condiciones de existencia. Esta pregunta es amplia, pero intentaremos reducirla a la comprensión de este fenómeno desde sus elementos básicos, es decir, esenciales<sup>7</sup>.

El término esencia designa, en metafísica, la realidad persistente de un ser a través de las modificaciones de sus accidentes. En Aristóteles: “Ser significa, ya la esencia, la forma determinada, ya la cualidad, la cantidad o cada uno de los demás atributos de esta clase. Pero entre estas numerosas acepciones del ser, hay una acepción primera; y el primer ser es sin contradicción la forma distintiva, es decir, la esencia.”

Si reconocemos en principio que el teatro es una actividad producto de la elaboración de un ser humano, la pregunta por su esencia se limita al orden de la producción, entendida ésta por Aristóteles a través del siguiente razonamiento:

Entre las cosas que devienen o llegan a ser, unas son producciones de la naturaleza, otras del arte, y otras del azar [...]En toda producción hay una causa, un sujeto, luego un ser producido; y por ser entiendo aquí todos los modos del ser, esencia, cantidad, cualidad, lugar [...] Todos los seres que provienen de la naturaleza o del arte, tienen una materia, porque todos pueden existir o no existir, y esta posibilidad depende de la materia, que se da en cada uno de ellos [...] Las producciones del arte

---

<sup>7</sup> Aristóteles: *Metafísica*, Madrid, España, 1999, Ed. Espasa Calpe, pp. 177-178

son aquellas cuya forma está en el espíritu; y por forma entiendo la esencia de cada cosa, su sustancia primera [...] <sup>8</sup>

Nos acercamos así a la noción de esencia del teatro desde la filosofía, comprendiendo que si el teatro es una producción humana, en la medida que despejemos cuál es la materia que lo constituye, es decir su realidad persistente, podremos señalar su esencia. En el plano de la práctica de la experiencia teatral, el creador Jerzy Grotowski realizó a mediados del siglo XX este ejercicio de determinación de lo esencial en el teatro:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva<sup>9</sup>

En esta definición del autor, aparece la relación entre actor y espectador como el único elemento del cual no se podría prescindir en el teatro. Desde esa perspectiva, constituirían su esencia aquellos elementos que permiten su existencia, es decir, los elementos que son su condición de posibilidad. A partir de la definición aristotélica de las prácticas, podemos entonces inferir que, en el caso del teatro, la materialidad que lo constituye y permite su existencia es lo humano; por lo tanto, lo teatral como esencia está contenido en esta relación entre personas y sus posibilidades de variación. También el connotado director Peter Brook contribuye a esta visión determinando lo siguiente: “En una ocasión afirmé que el teatro empieza cuando dos personas se encuentran. Si una permanece de pie y la otra la contempla, tenemos ya un principio [...]”<sup>10</sup>. A partir de estas reflexiones podríamos entonces determinar que la esencia del teatro es el convivio entre personas reunidas en torno a la experiencia de la actuación y de expectación. El investigador Jorge Dubatti profundiza en la definición de este fenómeno, instalando específicamente el concepto de convivio, como esencia del teatro:

---

<sup>8</sup> Aristóteles, Op. Cit. pp. 189-190

<sup>9</sup> Jerzy Grotowski : *Hacia un Teatro Pobre*, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p.13

<sup>10</sup> Peter Brook: *La puerta abierta*, Barcelona, Editorial Alba, 1994, p. 23

[...] el convivio implica la reunión de dos o mas 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 roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención<sup>11</sup>.

El Concepto de convivio pone en relación los elementos esenciales que permiten la experiencia del arte teatral, los cuales podemos identificar como el encuentro de personas, en un espacio y tiempo. Antes de profundizar en el convivio como concepto, intentaremos definir más cómo se establece la relación entre estos tres elementos que permiten la existencia del teatro.

Para Henri Gouhier, la condición que determina la experiencia teatral es la relación entre presencia y presente. “Esta doble relación con la existencia y el tiempo constituye la esencia del teatro”<sup>12</sup>. Gouhier entiende la representación, como una experiencia única e intransferible que ocurre en un tiempo específico y entre las personas que comparten ese presente. Desde ésta perspectiva, el autor incorpora el concepto de “presencia”, a través del cual, reconstruye las dinámicas con que cotidianamente percibimos la existencia de un otro:

Un hombre está ahí. Yo afirmo que es alto, delgado y moreno le sé también existente y presente; pero ambos conocimientos son muy diferentes. El primero es un saber detallado y progresivo [...] El segundo es uno e instantáneo: este hombre está ahí... ¿Qué otra cosa puedo decir? Su presencia será sencillamente, el objeto de una información. 13

---

<sup>11</sup> Jorge Dubatti,: *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003, pp. 13,14

<sup>12</sup> Henri Gouhier: *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956, p. 19

<sup>13</sup> Henri Gouhier, *Op. Cit.* p. 22

Entendemos a partir de este ejemplo, que dicha constatación es una condición evidente al hecho de estar vivos y compartir la existencia con otros sujetos. Y si bien esto se presenta como una verdad cotidiana, nuestra conciencia absorbe esta realidad a través de distintos mecanismos:

El pensamiento no pasa de un conocimiento a otro por grados, sino por una inversión: hay que volverse hacia la realidad más concreta. La inteligencia abstrae de lo real sus cualidades, que lo restituirá después en forma de atributos de juicio; cuando lo ha vaciado de todas sus cualidades no podrá separar la existencia de lo existente: [...] La existencia no puede ser atributo porque es el lugar de los atributos; no puede ser una propiedad, porque es la propietaria: no queda más que soportar su presencia.<sup>14</sup>

El teatro pone en evidencia esta condición básica de la existencia en la representación. La presencia de otro se nos impone, eso sí, desde una posición extra cotidiana. Este encuentro no es casual, tanto los actores como el público han concertado esta cita, y cada cual resignifica el acontecimiento mil veces común de presenciar la existencia de otro:

Un conocimiento de este orden no es una sensación porque no es ni especialmente visual ni táctil, ni auditiva: no es propio de ningún sentido, aunque cada percepción le deba su consistencia. Menos aún es un sentimiento, si esta palabra designa una afección del sujeto, que se siente feliz descontento o triste. Tampoco le conviene la palabra “intuición”: una intuición que no aprehende el yo del sujeto se refiere a un objeto; porque la existencia no es nunca un objeto; es lo que hay de objetivo en el objeto [...] El mejor término es el que proponía Gabriel Marcel: la realidad se nos da como seguridad, seguridad poderosa y continua como la base que sostiene el canto, seguridad que permite avanzar sin caer en el vacío.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> **Ibíd**

<sup>15</sup> **Henri Gouhier:** *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956, p. 23

Así el otro se manifiesta como una evidencia. Su presencia constituye la vivencia de mi propia experiencia de realidad. El actor está frente a mí, lo observo y todo lo que él hace tiene un destinatario, yo:

[...] de la presencia no emana ningún conocimiento: más bien crea una especie de complicidad propicia a miradas indiscretas. Este hombre está en mi universo, yo estoy en el suyo: la vida me obliga a simplificar y saco la conclusión inmediata de que nos hallamos en el mismo; henos aquí, por un instante embarcados juntos y hace falta poner acordes a nuestros juicios.<sup>16</sup>

Así el teatro se nos presenta como una práctica que coincide con los elementos básicos en que se despliega la experiencia humana, donde las categorías de existencia, espacio y tiempo, se evidencian en la representación a través de la relación de cuerpos vivos. Las reflexiones de Gouhier comienzan a aclararnos esta relación: encuentro de personas, en un espacio y tiempo determinado. Esta relación que en la cotidianidad acontece como azarosa, se convierte en intencional en el teatro. Es decir, las personas asisten voluntariamente a compartir un tiempo de su vida con un grupo de desconocidos. ¿Por qué?

Siguiendo el objetivo de determinar al convivio como esencia del teatro, será necesario preguntarnos en éste punto, a qué obedece esta característica de la práctica teatral, la cual promueve la comunión entre un grupo de personas. Esta pregunta se enmarca en un problema más general relacionado con el enigma de la cohesión de las sociedades. Uno de los caminos para responder esta pregunta es la noción de instinto de sobrevivencia: “El instinto es una conducta innata, hereditaria, que no requiere aprendizaje y que se manifiesta delante de estímulos específicos. Su finalidad biológica es la adaptación al medio ambiente, indispensable para la sobrevivencia de la especie, que es común a todos los seres vivos”.<sup>17</sup>

Esta perspectiva sitúa los orígenes del hombre en el contexto de una naturaleza inhóspita en la que los individuos presentaban rasgos propios de desadaptación al medio, es decir, debilidad

---

<sup>16</sup> **Ibíd.**

<sup>17</sup> **Rolando Toro:** *Biodanza, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2007, p.44*



física, falta de medios naturales de ataque y defensa, etc. Este escenario habría condicionado al hombre a asociarse con otros hombres, como medio de adaptación a este ambiente hostil. Agrupándose fueron capaces de sobrevivir y también comenzaron a desplegar formas cada vez más complejas de organización social.

Desde una perspectiva sociológica, en las sociedades antiguas o primitivas, la formación de las colectividades deviene de lo que el investigador Emile Durkheim denominó solidaridad mecánica. Este tipo de solidaridad, característica de las comunidades más primitivas, deriva de la proximidad y semejanzas que existen entre los hombres que viven en común, donde los objetivos e intereses determinan la formación de asociaciones para la subsistencia:

[...] existe una solidaridad social que procede de que un cierto número de estados de conciencia son comunes a todos los miembros de cierta sociedad. Es la que de una manera material, representa el derecho represivo [...] La parte que ocupa en la integración genera de la sociedad depende, evidentemente de la extensión mayor o menor de la vida social que abarque y reglamente la conciencia común. Cuanto más relaciones diversas haya en la que esta última haga sentir su acción, más lazos crea también que unen al individuo al grupo; y más, por consiguiente, deriva la cohesión social [...].<sup>18</sup>

Este conjunto de necesidades y creencias será lo que el autor entiende como conciencia colectiva, es decir, un conjunto de creencias y sentimientos comunes de los miembros de una sociedad, la cual se extiende uniforme en todos los sujetos dejando poco espacio para la conciencia individual:

En efecto es independiente de las condiciones particulares en que los individuos se encuentran colocados; ellos pasan y ella permanece [...] Igualmente, no cambia con cada generación sino que, por el contrario. Liga unas con otras las generaciones sucesivas.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> **Emile Durkheim:** *La división social del trabajo, España, Editorial Akal, 1995, p.128*

<sup>19</sup> **Idem,** *pp. 94-95*

Para este autor las sociedades llegan a consolidarse a partir de formas de integración, como la moral o la religión. Estas instituciones aseguran la cohesión social, porque están internalizadas por los individuos, es decir, aprendidas. Bajo esta perspectiva, la ley que reúne a los hombres no debe ser arbitraria, sino que nace de necesidades reales, a las cuales todos adhieren. A partir de esto determina que la religión es uno de los primeros sistemas de representación del mundo:

Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son maneras de actuar que no surgen sino en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo...deben ser también cosas sociales, productos del pensamiento colectivo.<sup>20</sup>

Esto significa que, en un primer momento, la religión cumplió el rol que más adelante realizaría la ciencia y la filosofía, determinando las primeras categorías del pensamiento como tiempo y espacio. Es decir, tanto los ritos, como los mitos, traducen necesidades humanas, aspectos de la vida individual y colectiva. Entonces la religión es una forma simbólica de los intereses sociales y morales. Es por eso que vincula el problema de la religión con la comprensión de la sociedad como comunidad moral. La fe religiosa tiene que ver con la pertenencia a un mundo común, que al calor de sentimientos y creencias compartidas actualiza la vida en comunidad. El espacio de la conciencia individual cede lugar a la conciencia colectiva que es lo suficientemente fuerte como para que los individuos se sientan unidos entre sí. El culto, como momento de sublimación de esta experiencia común, permite la renovación de los actos necesarios para poner a funcionar esta idea de comunidad:

Los individuos que forman parte de él se sienten unidos entre sí por el solo hecho de tener una fe común. Se llama iglesia a una sociedad cuyos miembros están unidos porque se representan del mismo modo el mundo sagrado y sus relaciones con el mundo profano, y porque traducen esta representación común en prácticas idénticas.<sup>21</sup>

A partir de esto podemos comprender que cualquier sociedad descansa sobre una moral colectiva, a través de la cual, la sociedad cobra fuerza y conciencia de sí, momento en que se afirma el contrato social mediante la cooperación activa de sus miembros, quienes,

---

<sup>20</sup> **Emile Durkheim:** *Las formas elementales de la vida religiosa*, España, Editorial Akal, 1992, pp.8, 9

<sup>21</sup> **Idem,** p.39

religiosamente ligados, son capaces de establecer una simbología común y por ende, construir un mundo. La vida en conjunto es posible gracias a este universo común que construyen los hombres actuando entre sí, haciendo viable la vida social.

### **1.1.- La relación ente el convivio teatral y el ritual**

Ahora bien, nuestro interés es vincular estas nociones sobre la naturaleza o constitución de la cohesión social, con el teatro como práctica esencialmente convivial. Ésta asociación es posible, porque reconocemos en el teatro, elementos similares a los de las estructuras religiosas o rituales que incentivan la filiación de una comunidad. Desde esta perspectiva podemos entenderemos el teatro como una práctica que cumple con una función social específica. Por ejemplo el autor Pedro Olivares Torruella, determina lo siguiente: “El teatro nace como una manifestación de tipo religioso [...] con motivo de las festividades religiosas, especialmente las consagradas al culto de Dionisios (Baco). Los cantos corales eran solemnidades públicas que asumieron pronto carácter de espectáculo [...] lo que era al principio simple expresión de fervor religioso se convirtió en representación dramática [...]”<sup>22</sup>

Para aclarar esta vinculación entre ritual y teatro, acudiremos a la investigación desarrollada por Richard Schechner en el campo de las Performances. Sus estudios proponen a la performance como un concepto global, más allá de la expresión artística, es decir, la performance como actividad humana y conducta social. Lo que nos interesa destacar del trabajo de Schechner, es su razonamiento respecto de cómo el teatro transita hacia lo ritual.

---

<sup>22</sup> **Pedro Olivares Torruella:** *Arriba el telón, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello. 1968, p.15*

[...] el ritual es la conducta común transformada por condensación, exageración, repetición y ritmo, y organizada en secuencias especializadas que cumplen funciones específicas. Esas funciones, por lo general, tienen que ver con el acoplamiento, la jerarquía o la territorialidad. 23

Para Schechner el teatro transita hacia el ritual, cuando el público deja de ser un grupo de individuos separados y se transforma en una congregación de participantes. Este razonamiento se despliega en lo que él denominara la trenza de eficacia y entretenimiento; “El teatro responde a la necesidad de placer y también de ritos”.<sup>24</sup> Según esta lógica existe en la performance del ritual, una dialéctica entre las tendencias de la eficacia y el entretenimiento. Este autor elaboró estas conclusiones a partir del estudio de performances de pueblos tribales donde los ritos son parte de la ecología general de la sociedad:

Los entretenimientos de los Kaiko son una exhibición ritual: no simplemente un hacer, sino un mostrar que se hace. Además, ese exhibir es real (=el trueque y la entrega de artículos que tiene como consecuencia un nuevo desequilibrio) y simbólico (=la reafirmación de alianzas en relaciones deudor – acreedor) [...] 25

Desde su investigación comprendemos que los rituales de estas comunidades tribales se desarrollan tanto en el plano objetivo, es decir, para conseguir resultados concretos, como el trueque de alimentos o la resolución de posibles disputas o conflictos y también en el plano simbólico, es decir, para que la gente comparta y se divierta, lo cual reafirma las alianzas. Entonces, la eficacia y el entretenimiento representan polos de un continuo:

---

<sup>23</sup> **Richard Shechner:** *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Ed. Libros Rojas, 2000, p. 195

<sup>24</sup> **Richard Shechner,** *Op. Cit.* p. 39

<sup>25</sup> **Richard Shechner,** *Op. Cit.* p. 23

La polaridad básica se da entre entretenimiento y eficacia, no entre ritual y teatro. Que a una actuación específica se le llame “ritual” o “teatro” depende sobre todo del contexto y de la función [...] Ninguna performance es pura eficacia o puro entretenimiento [...] 26

Por ejemplo, en términos de lo que Schechner está definiendo como eficiencia, podemos entender el ritual como un medio de sublimación de la violencia. Esta definición apunta al ritual como práctica general en todos los animales, ya sea en relación al apareamiento, la territorialidad, o en rituales humanos como la circuncisión, la eucaristía o el matrimonio. Ya refiriéndose a rituales puramente humanos:

Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes – acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean “ritos de pasaje”<sup>27</sup>

Podemos comprender la vinculación entre ritual y teatro, a partir de la función que desempeñan estas prácticas:

La función del ritual es “purificar” la violencia; es decir, “engañarla” para que se agote en las víctimas cuya muerte no provocará represalias. Todo esto suena muy parecido al teatro –especialmente un teatro cuya función es catártica, o al menos un teatro que “re-dirige” energías violentas y eróticas. Catártico o no, el teatro siempre manufactura sustitutos [...] En el teatro las sustituciones son mas complejas que en el chamanismo. En el teatro el actor es el sustituto del sustituto...Allí donde el actor encuentra al público, es decir, en el lugar del teatro, la sociedad enfrenta a una víctima sacrificial alejada en segundo grado. Los espectadores “dejan” la sociedad y “van” al teatro, donde representan el papel de

---

<sup>26</sup> Richard Shechner, *Op. Cit.* p. 36

<sup>27</sup> Richard Shechner, *Op. Cit.* p. 195

la sociedad, respondiendo más como grupo que como individuos separados. El actor representa el personaje detrás del cual está la víctima <sup>28</sup>

En Schechner la existencia del ritual obedece a la necesidad humana de comprender la violencia. Así pone de ejemplo a la eucaristía, en la cual hostias y vino funcionan como sustituto de la carne y sangre de Cristo, posibilitando de este modo la conmemoración y el alivio de un dolor. Desde esta perspectiva, podríamos entender al teatro como un ritual, en cuanto éste cumpla una función convivial, es decir, un rito que permite la sublimación de los instintos de sobrevivencia, sexuales, territoriales, etc. Por ejemplo este autor nos explica cómo a través de la repetición, ritmicidad, exageración, condensación y simplificación, aparece una liberación de endorfinas que provoca una sensación de placer:

Cuando decía que la religión era el opio de los pueblos, Marx tenía razón, en términos de bioquímica. Pero el ritual también es creativo porque, como mostró Turner, el proceso del ritual abre un tiempo/espacio de juego antiestructural. Y mientras en los animales domina lo no cognitivo, en los seres humanos siempre hay una atención dialéctica entre lo cognitivo y lo afectivo. <sup>29</sup>

Si vinculamos la terna entre eficacia y entretenimiento proporcionada por Schechner, al concepto de convivio, se nos plantea la posibilidad de reconsiderar la teatralidad hacia lo que Dubatti considera como; “la cultura viviente” transmitida durante siglos hasta el presente, en la letra que palpita in vivo. Podemos encontrar esta relación entre convivio, ritual, y teatro, en la definición que Dubatti desarrolla del propio convivio:

El convivio entraña compañía –etimológicamente compañero es el que comparte el pan-, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/ con uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento.

---

<sup>28</sup> **Richard Schechner**, *Op. Cit.* p.199

<sup>29</sup> **Richard Schechner**, *Op. Cit.* p.198

- a) 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 el vino o los alimentos compartidos.
- b) El convivio es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva.
- c) La socialización no es excluyentemente humana: el convivio incluye la ofrenda y las manifestaciones de orden divino en el rito de la reunión.<sup>30</sup>

Desde otra perspectiva un acercamiento que también fundamenta la idea de convivio como la esencia del teatro, es la noción de teatro como fenómeno de la comunicación. Esta perspectiva comprende la representación como acto comunicativo, el cual se desarrolla a través de múltiples emisores (autor, director, actor), con condiciones específicas de producción, desarrollando un mensaje complejo, y dirigido a un receptor plural. La autora Anne Ubersfeld, lo define de la siguiente manera:

[...] que la representación es un hecho de comunicación en el pleno sentido de la palabra, considerando el término “mensaje” en su significado más amplio [...] cuando hablamos de signo teatral, evitando especificar el significado y el empleo de este peligroso término, tomamos el signo no solamente como signo en el sentido usual de la palabra, sino también como estímulo que produce tanto efectos de reconocimiento e intelección, como reacción afectivas y/o físicas<sup>31</sup>

Comprender el teatro como una acto de comunicación es un objetivo importante para nuestra investigación, porque bajo esta perspectiva podemos inferir que existe un dialogo permanente entre el público y el espectáculo. Un dialogo que se constituye de reacciones afectiva y físicas, y que si bien muchas veces no es literal, acontece de manera silenciosa permitiendo lo que estamos entendiendo como convivio teatral.

---

<sup>30</sup> **Jorge Dubatti,:** *El convivio teatral. Teoría y practica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003, pp. 13-14

<sup>31</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador, España, Madrid, Ed. Asociación de directores de escena de pp. 29-30*

## 1.2.- Artaud y Grotowski dos creadores que buscaron la esencia del teatro

Hasta aquí hemos avanzado en la definición del convivio como esencia del teatro a partir de distintos alcances teóricos diferentes a la teoría teatral, sin embargo, es de vital importancia incorporar en este punto, la visión de los creadores teatrales del siglo XX que han profundizado en ésta misma materia. Para ello investigamos la visión dos de los principales creadores que en ésta época tuvieron como objetivo de su práctica, el carácter ritual y convivial del teatro: Artaud y Grotowski.

Uno de nuestros principales inspiradores en la búsqueda de la esencia del teatro, y que profundizo en la función de este arte y su rol en la sociedad fue Antonin Artaud, podríamos decir que sus visiones aportan una definición metafísica y poética del arte teatral, por ejemplo, en el texto *El Teatro y su doble*, menciona lo siguiente: “Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos con ser como hasta ahora, meros instrumentos de registro.”<sup>32</sup> Se refiere al nacimiento de un acontecimiento original. Pone en este caso una alerta frente a la repetición. Cada vez debería gestarse una experiencia única y nueva. Encontramos en esta noción de Artaud grandes coincidencias con la idea de convivio que venimos manejando, ya que como establecimos anteriormente, el convivio teatral inaugura cada vez una experiencia única e irreplicable.

Si bien la perspectiva artaudiana es intensa y extrema, nos interesa destacar sus intentos por encontrar una esencia del teatro en la búsqueda de una expresión genuina, más allá de las formas. Su necesidad de exponer en el teatro aquello reprimido, desconocido y misterioso de la existencia. Otra de las ideas que se desprenden desde su obra, es la noción de inutilidad. Este concepto es importante porque en definitiva revela su rebeldía frente al funcionalismo

---

<sup>32</sup> **Antonin Artaud:** *El Teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1986, p. 14



occidental: “Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho”<sup>33</sup>. Desde esta perspectiva la valoración es totalmente diferente a nuestra costumbre. El hecho teatral surge y existe más allá de una utilidad, tiene un valor en sí mismo como forma de expresión del inconsciente:

[...] como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física [...] Las imágenes de la poesía del teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad <sup>34</sup>

Estas apreciaciones del autor son críticas del teatro de su época, el cual caracteriza como formas pueriles de diversión que no logran constituir un espacio ritual. Artaud se lanza contra el teatro de texto, el cual no consigue exponer aspectos trascendentales de la humanidad. Para Artaud el teatro debe ser un espacio para la detonación:

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible, y la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados [...] Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil. <sup>35</sup>

Desde esta perspectiva, un elemento central del teatro de Artaud es develar al sujeto desde la exposición de su conflicto. Si bien esta noción es común a muchos realizadores y teóricos del teatro, en el caso de Artaud, está llevada al extremo en el enfrentamiento del actor con su propio yo desconocido: “Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan

---

<sup>33</sup> **Antonin Artaud**, *Op. Cit* p. 25

<sup>34</sup> **Antonin Artaud**, *Op. Cit.* p. 26

<sup>35</sup> **Antonin Artaud**, *Op. Cit.* pp. 29- 30

al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos”<sup>36</sup>. Es desde esta necesidad de enfrentar el conflicto que Artaud asocia al teatro con la peste:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en el individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transformaría de pronto en nuestro elemento normal<sup>37</sup>

Entendemos que las palabras de Artaud se refieren a todo aquello que aflora del ser y que no ha sido normado por la sociedad. Aquello que habita en cada uno como instintivo y que a su vez convive con el yo en disciplinamiento: “El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.”<sup>38</sup>

Podríamos entonces inferir que otro rasgo esencial del teatro sería que en él podemos permitirnos la expresión de aquello que la sociedad reprime, pero que es parte de nuestra naturaleza. Entonces comprendemos el espacio teatral como un espacio para la liberación y la catarsis.

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación (...)la acción del teatro, como la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica

---

<sup>36</sup> Antonin Artaud, *Op. Cit.* p. 32

<sup>37</sup> **Ibíd.**

<sup>38</sup> Antonin Artaud, *Op. Cit.* p. 33

y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera...Y el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos. <sup>39</sup>

Reconocemos en Artaud, el conflicto con el dogma, con una religión o creencia universal. Se pregunta por la creación de un nuevo ritual, una nueva forma de representar lo sagrado en un mundo en crisis. Esta visión se complementa con la perspectiva mucho más actual sobre lo sagrado del director e investigador Peter Brook:

Hoy como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas [...] Hemos perdido todo el sentido el rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las navidades, el cumpleaños o el funeral [...] La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final: conocemos y gustamos de la sensación y el clamor de lo celebrado mediante el aplauso. En el teatro evitamos con timidez lo sagrado porque no sabemos qué podría ser: únicamente comprendemos que lo que se llama sagrado nos ha traicionado, y por el mismo motivo nos apartamos de lo que se llama poético <sup>40</sup>

A pesar de la distancia de los momentos históricos en que se sitúan Artaud y Peter Brook, es posible identificar en ambos la preocupación por generar en el teatro un espacio para la ritualidad. Esto nos lleva a pensar que esta problemática traspasa un tema generacional. Podríamos decir entonces que esta inquietud obedece a una necesidad humana más general.

---

<sup>39</sup> **Antonin Artaud:** *El Teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1986, p. 34

<sup>40</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Editorial Nexus, 2000, p. 56

Respecto a este mismo tema y como ya dijimos anteriormente, otro de los creadores que se interesó en la noción de teatro como ritual fue Jerzy Grotowski, quien como creador, pensador y metodólogo profundizó en la tendencia del teatro ritual no religioso, sin creencias, un ritual humano, basado no en la fe, sino en el acto. El texto a continuación expresa su opinión respecto de la función que cumple la religión en la sociedad como espacio ritual:

No pienso que la crisis del teatro pueda separarse de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea. Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de crear un sacrum secular en el teatro. La cuestión puede plantearse de esta manera: ¿el ritmo actual de la civilización puede convertir en realidad este postulado a escala colectiva? No tengo respuesta para esto; uno debe contribuir a su realización, porque crear una conciencia secular que sustituye a la religiosa, parece ser una necesidad psicosocial para la sociedad <sup>41</sup>

Bajo esta perspectiva, Grotowski reconoce la desaparición de lo sagrado, pero a su vez proyecta la posibilidad de nuevos ritos seculares. El párrafo anterior abre la pregunta sobre la inauguración de nuevas formas de ritualidad, que le den contención a la sociedad, entendiendo la experiencia sagrada, como entrega hacia otro ser humano: “No hay que hacer demasiadas especulaciones en el campo del arte. El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia otros, lo que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano.” <sup>42</sup>

Podemos identificar en las apreciaciones de este autor una comprensión del arte y del teatro como un espacio de autoconocimiento, donde la idea es establecer una relación de intimidad con los otros para profundizar en uno mismo. Siguiendo con la trayectoria de Grotowski el

---

<sup>41</sup> **Jerzy Grotowski** : *Hacia un Teatro Pobre*, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 44

<sup>42</sup> **Jerzy Grotowski**, *Op. Cit.* p. 53

investigador Marco de Marinis establece varios puntos fundamentales de la experiencia de este creador que podemos relacionar con la noción de convivio y ritual, y que nos acercan a la esencia del teatro:

Digamos que Grotowski encarna esta verdadera revolución. Porque es quien mejor ha operado esta transformación por medio de la cual el teatro deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio, en un instrumento [...] El teatro no es ya solamente una ocasión de divertimento [...] sino que se convierte en un instrumento eficaz de conocimiento, que sólo puede nacer de la práctica y en la práctica [...] Un instrumento eficaz de conocimiento es, en este caso un instrumento de búsqueda espiritual <sup>43</sup>

Si bien en una primera etapa Grotowski realizó distintos experimentos en torno a la ritualidad como puesta en escena, con el tiempo fue enfocándose cada vez más hacia un teatro de crecimiento espiritual, el cual no entiende esta disciplina como espectáculo:

De joven me preguntaba cuál sería la mejor profesión para intentar buscar al otro y a mi mismo, para buscar una dimensión de la vida que radicara en lo orgánico y lo sensual, pero que después sobrepasara todo esto, que tuviera una suerte de eje, una dimensión mas alta que nos sobrepasara <sup>44</sup>

Vamos entendiendo que la búsqueda de este realizador obedece a su necesidad de entrar en conexión con otras personas y también con lo que él llama una dimensión superior. Marco De Marinis cuenta que Grotowski desde su infancia tuvo gran interés por el hinduismo, la espiritualidad y la mística hindú, por lo tanto, no es extraño que convirtiera su práctica teatral en un camino espiritual:

En un comienzo Grotowski pensó en recrear un ritual colectivo que fuese sagrado y laico al mismo tiempo, basado principalmente en el compromiso físico del espectador y en la posibilidad de hacer resurgir, aunque fuera momentáneamente, una comunidad. La situación teatral se le aparecía entonces

---

<sup>43</sup> **Marco De Marinis:** *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 2004, pp. 15-16

<sup>44</sup> **Marco De Marinis:** *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 2004, p. 28

como una ocasión para recrear una dimensión comunitaria, de creencias comunitarias, de fuerte tolerancia ideológica, emotiva e intelectual <sup>45</sup>

El trabajo de Grotowski se nos presenta como una luz respecto de los elementos esenciales del teatro. Primero, porque sus experimentos remiten a dimensiones de ritual y convivio. Y en segundo lugar, porque a su entender el teatro no puede ser un fin en si mismo, sino que comprende el teatro como vehículo, un medio de auto estudio y autoexploración. En el texto a continuación el autor vuelve sobre un diagnóstico del presente, en cuanto a las posibilidades del mito y la ritualidad en el teatro:

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo [...] La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose...Los espectadores están cada vez mas individualizados en su relación con el mito [...]Esto quiere decir que es mas difícil decidir cuál es el tipo de choque que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito- la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal-es virtualmente imposible hoy día. <sup>46</sup>

Podemos relacionar este juicio de Grotowski con lo idea de solidaridad orgánica que citamos anteriormente en Emile Durkheim, la cual se desarrolló con la división del trabajo, y tiene por base el hecho de que los hombres se diferencien entre sí, desarrollando esferas de acción propia, ligada a su desarrollo profesional. Esto permite que, existiendo campos de interés particulares, la conciencia individual y la personalidad se desarrollen de manera superpuesta a la conciencia colectiva. La sociedad contemporánea se caracteriza por un alto grado de especialización e individualización de los sujetos, en cuanto a sus objetivos e intereses. Este sistema de vida promueve altos grados de competencia y dificulta la formación de vínculos de cooperación. El individualismo trae como consecuencia el aislamiento de las personas en sus pequeñas esferas familiares o laborales. El sentimiento de soledad es recurrente en las enfermedades del siglo,

---

<sup>45</sup> Marco De Marinis, *Op. Cit.* p. 23

<sup>46</sup> Jerzy Grotowski : *Hacia un Teatro Pobre, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 17*

estrés, depresión, ansiedad, etc. En este punto es interesante volver a la visión de Dubatti, la que plantea el teatro como espacio de resistencia a la vorágine de la extrema diferenciación. A partir de la dimensión del convivio, es posible proyectar el ritual secular anunciado por Grotowski, la dimensión convivial podría genera un espacio de conexión e interacción social:

Sostenemos que el teatro va en contra del proyecto cultural de homogenización globalizadora de la nueva derecha y la “internacional del capital”. De acuerdo a esta perspectiva, el teatro no es un lenguaje en crisis, sino una expresión contra la corriente, en dirección contraria resistente. El teatro se manifiesta en el mundo actual como un lenguaje ancestral, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado territorialmente. Porque el punto de partida del teatro es el encuentro de presencias <sup>47</sup>

Podemos comprender que Dubatti opera teóricamente ya desde otro paradigma. No es que exista un tipo de sociedad en la cual el ritual es inaccesible, o que la secularización transformó la solidaridad mecánica en orgánica. Lo que ocurre en la actualidad es que conviven paralelamente distintos modos de vinculación social en un mismo espacio territorial y temporal. Estas dos solidaridades más que superarse una a la otra temporalmente, conviven, permitiendo pensar el tema del lazo social en términos más complejos, manteniendo la experiencia de la comunidad aún en sociedades modernas.

Es imposible no detenerse en la evidencia: A pesar de lo masivas que pueden resultar las formas contemporáneas de contacto y comunicación como Internet o la televisión; las personas continúan haciendo y asistiendo al teatro, y por lo tanto, algo en su dinámica es imprescindible, algo de su constitución resuena y vibra en las personas, independiente de las complejidades de la sociedad actual.

---

<sup>47</sup> **Jorge Dubatti:** *Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico. Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004*

El ejercicio de este capítulo tiene que ver con ésta constatación. Existe una necesidad que se resuelve en el espacio teatral como convivio y es a este factor, que le debemos la sobrevivencia del teatro como práctica. En concordancia con ésta perspectiva, la visión de Grotowski nos explica que si bien no existe un escenario de creencias comunes, la experiencia del cuerpo como existencia, es inevitable para todos los hombres:

[...] aunque se haya perdido “un cielo común” de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito –encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo-puede funcionar como un tabú....la violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos mas descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.<sup>48</sup>

Esta frase de Grotowski señala al organismo humano como única fuente de experiencia común. Entonces podemos inferir que, si bien la sociedad contemporánea no comulga en su totalidad con unas creencias o tradiciones universales, el cuerpo como base de la experiencia, es una condición común a la cual el teatro puede apelar. Esto significa que la experiencia del ser es posible en la percepción, como condición universal para todos los humanos, a pesar de las diferencias culturales, somos un cuerpo que percibe.

Siguiendo con la idea de que los espacios de convivio son instancias necesarias para la sociedad, volvemos citar a Schechner quien también nos habla de un teatro necesario, es decir, el teatro como experiencia de vinculación y contacto entre las personas:

Incluso en este momento más o menos tranquilo, es evidente que la dramaturgia ortodoxa-el teatro de obras para proscenio, en escenarios fijos, para un público determinado y fijo que relata historias como si le hubieran ocurrido a otros –está acabado. Por lo menos este tipo de teatro no satisface las necesidades de mucha gente, necesidades tan antiguas como el teatro mismo, que combinan ritual y entretenimiento. Esas necesidades también incluyen interacciones como uno de los remedios contra las

---

<sup>48</sup> **Jerzy Grotowski** : *Hacia un Teatro Pobre, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p.18*



tecnologías mecanicistas desbocadas [...] existe una necesidad de encuentros que no son ni simples reuniones informales de persona a persona como las fiestas, ni rutinas formales, mediadas, programadas, como el trabajo de la oficina o la fábrica...<sup>49</sup>

En este punto Schechner caracteriza un tipo específico de interacción, que diferencia al teatro de otras formas de contacto y encuentros entre personas, los cuales tienen un carácter transformador:

[...] la gente usa el teatro como modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio. En el teatro, las transformaciones ocurren en tres lugares diferentes y en tres diferentes niveles; 1) en el drama, es decir, en el argumento; 2) en los actores, cuya tarea especial es experimentar un rearrreglo temporario de sus cuerpos/mentes, lo que llamo “transporte”; 3) en el público, donde los cambio pueden se pasajeros(entretención)o permanentes(ritual).<sup>50</sup>

Desde esta perspectiva, podríamos definir entonces, que otro rasgo esencial del teatro que se desprende de su naturaleza convivial, es el acontecimiento de transformaciones a distintos niveles e intensidades, determinando de esta manera al hecho teatral como un espacio de gran movimiento material y subjetivo. Esto se fundamenta si acordamos que el teatro puede ser comprendido como un espacio en el que se genera una intimidad que permite la expresión de emociones y la proyección de deseos que afloran tanto en los actores, como en los espectadores, es decir, experiencias que modifican, ya sea a pequeña o gran escala.

Recapitulando podríamos decir que los autores que hemos revisado hasta el momento justifican la idea de que el carácter convivial del teatro es uno de sus rasgos más importantes y necesarios. Por consiguiente podemos entender la ritualidad en el teatro como la extensión de una necesidad que persiste en el arte y en la sociedad. En palabras del ya nombrado Peter Brook podríamos citar lo siguiente: “[...] necesitamos la magia pero la confundimos con el truco, y

---

<sup>49</sup> **Richard Schechner:** *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Ed. Libros Rojas, 2000, p. 63

<sup>50</sup> **Richard Schechner,** *Op. Cit.* p. 89

mezclamos desesperadamente el amor con el sexo, la belleza con el esteticismo. Pero sólo buscando una nueva discriminación ampliaremos los horizontes de lo real. Sólo entonces podría ser útil el teatro, ya que necesitamos una belleza que nos convenza: Necesitamos experimentar la magia de una manera tan directa que pueda cambiarse nuestra misma noción de lo que es sustancial.”<sup>51</sup>

### 1.3.- Principales características del convivio teatral

Para aclarar esta visión del teatro como una instancia de comunión entre las personas, es necesario reconocer sus principales características. Por ejemplo, en palabras de Jorge Dubatti, el convivio es un espacio de resistencia frente al tipo de relación impersonal que promueven en la actualidad los medios de comunicación masiva:

A diferencia del cine, la radio o la televisión, el teatro preserva el intercambio aurático de los cuerpos reunidos en el centro territorial, el convivio, el encuentro de presencias, rechaza la reproductibilidad técnica y promueve lo humano efímero, el afectar y dejarse afectar en la experiencia de contacto inmediato con otros.<sup>52</sup>

Desde nuestra perspectiva, es imprescindible conservar los espacios de comunicación directa entre el sujeto y la obra para que pueda ocurrir el encuentro aurático. El teatro responde a esta necesidad proporcionando una intimidad única, resultado del encuentro en vivo entre actor y espectador. Podemos comprender mejor este asunto citando un texto de Peter Brook respecto de este tema: “El teatro, por otra parte, siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante [...] El foco de un amplio grupo de personas crea una intensidad única; debido a esto, las fuerzas que operan constantemente y rigen la vida diaria

---

<sup>51</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Editorial Nexus, 2000, p. 129

<sup>52</sup> **Jorge Dubatti:** *Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico. Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004*

de cada persona pueden aislarse y captarse con mayor claridad”<sup>53</sup> . Para nosotros esta intensidad tiene una directa relación con la interacción en vivo entre las personas. Esa especie de vulnerabilidad a la que acceden tanto los actores como el público nos habla de un espacio en la que la creación artística tiene la posibilidad de generar una experiencia profunda y modificadora entre sus participantes.

Respecto de este mismo tema Gouhier se refiere a la entrega del actor, aportando a la idea de intercambio aurático: “Espectador que ve enfrente a espectadores que le contemplan. Mientras miramos al artista, atentos a la individualidad de su juego, el comediante ve una masa, orquesta silenciosa que sostiene su diálogo, espacio ondulante y tembloroso cuyo espesor advierte, presencia múltiple y anónima, sin el cual el personaje se encontrará falto de apoyo [...]”<sup>54</sup>

La obra no está completa sin la presencia del público. Esto diferencia al teatro de otras formas artísticas, las cuales prescinden de esta simultaneidad de la presencia del actor y el espectador. La obra teatral es en sí misma, la participación de actores y espectadores. Peter Brook lo esquematiza en tres condiciones: Répétition, représentation, asístanse. Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida [...] <sup>55</sup>. La repetición, o lo que conocemos como ensayos o proceso, en el que nace la acción creativa. La representación o acción viva, y la asistencia, que refiere a la participación del espectador. En el teatro el actor no sólo está presente, sino que está en presencia de los espectadores: “Lo único que tiene en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad es más que un axioma: en el teatro el público completa los pasos de la creación” <sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona , Editorial Nexus, 2000, p. 133

<sup>54</sup> **Henri Gouhier:** *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956, p. 27

<sup>55</sup> **Peter Brook:** *Op. Cit.* p. 189

<sup>56</sup> **Peter Brook,** *Op. Cit.* p. 171

Otra de las características que menciona Dubatti respecto del convivio teatral es que éste como producto o bien cultural se resiste frente a la mercantilización: “El teatro no admite por su naturaleza convivial ser enlatado, enfrascado y transformado en mercadería en serie, es solidario con “el repudio de la mercantilización de los bienes culturales”.<sup>57</sup> Bajo esta perspectiva el teatro como producto se inserta en el mercado desde su diferencia, quizás y esto ya corresponde a nuestra opinión, un producto ultra sofisticado o exclusivo, que satisface necesidades del plano inmaterial o subjetivo, sin duda con el debido posicionamiento este tipo de consumo podría originar un tipo de industria, cuya principal característica sería lo irrepetible.

Respecto a este mismo punto Peter Brook nos habla de la representación como acontecimiento único: “La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre ayer y hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediatez. En otras palabras la representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación”<sup>58</sup>

Observamos desde esta noción de representación, otro rasgo distintivo del arte teatral. Cada acto de representación implica la reconstrucción de un presente único a vivir por los actores. Se diferencia de esta manera de otras manifestaciones como el cine o la televisión, cuyo producto artístico es masificado y distribuido por las grandes industrias del espectáculo. En el teatro la obra no está terminada jamás porque cada función constituye una nueva oportunidad de vivir ese presente, dependiendo de múltiples y azarosos factores. La representación entonces se presenta como una acción viva: “[...]qué significa la acción viva, qué constituye un gesto de inmediato presente, qué formas adopta la impostura, qué es parcialmente vivo, qué es artificial

---

<sup>57</sup> **Jorge Dubatti:** *Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico. Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004*

<sup>58</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro, Barcelona, Editorial Nexus, 2000, p. 187*

por completo, hasta que poco a poco comenzamos a definir los factores efectivos que hacen tan difícil el acto de la representación”<sup>59</sup>

El teatro privilegia lo presencial, podríamos también decir que es una necesidad que permanece, entendiendo que a medida que pasan los siglos la ritualidad se ha ido transformando, o más bien ha sido reemplazada por nuevas formas de construcción de la identidad. El teatro es uno de los espacios donde sobrevive esta necesidad, donde podemos señalar como trascendente el encuentro entre personas, más específicamente el encuentro entre actor y espectador. El espectador recibe un momento particular y único en la vida de un hombre; “Entre el actor teatral y sus fieles existe un lazo mas íntimo, el encanto que emana de su presencia real”<sup>60</sup>, y dicha presencia está en relación con un tiempo determinado, en palabras de Gouhier: “Toda existencia es actual, toda presencia real es realidad presente: el que entra en escena y el que está sentado en la sala son contemporáneos, viven a mismo tiempo”.<sup>61</sup>

Otra de las características que Dubatti destaca en el teatro es que lo considera como un espacio para el pensamiento crítico:

Contra la insignificancia el olvido y la trivialidad. El teatro exige construir sentido y pensamiento, se plantea como espacio proyección de la memoria...El teatro se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborara un discurso memorialista. El convivio conduce al encuentro con uno mismo y un mayor grado e conciencia de sí.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> **Ibídem.**

<sup>60</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Editorial Nexus, 2000, p.27

<sup>61</sup> **Henri Gouhier:** *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956, p. 20

<sup>62</sup> **Jorge Dubatti:** *Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico. Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004*

Es interesante en este punto integrar la experiencia desarrollada por Bertolt Brecht, ya que en su propuesta de puesta en escena y de interacción entre actores y espectadores, identificamos una de las formas más radicales de convivio. Las puestas en escena de Brecht, tenían como objetivo poner en discusión contextos particulares de la situación política, cultural o económica de su contingencia: “Para Brecht, un teatro necesario no podía perder de vista, ni siquiera por un instante, la sociedad que servía. No había una cuarta pared entre actores y público: el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total<sup>63</sup>. Podemos asociar este carácter reflexivo que Dubatti le otorga la convivio teatral, a las estrategias desarrolladas por Bertolt Brecht, para provocar una toma de conciencia en el espectador: “[...] Brecht introdujo la idea de alienación, ya que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo [...] la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve[...]”<sup>64</sup>Bajo esta perspectiva el teatro no es una simple instancia para la entretención, sino que tiene la responsabilidad de poner en crisis la visión del espectador y procurar un movimiento de conciencia.

Estamos en posibilidad de sintetizar respecto del material que hemos revisado en este capítulo, aquellas características fundamentales que determinan al convivio, como esencia del teatro. Características que hacen de este oficio un arte particular, en el que se conjugan una gran cantidad de elementos:

1. La representación es una experiencia única e intransferible.
2. El teatro ocurre en un espacio y tiempo específico.
3. El teatro mantiene la necesidad de reunir en complicidad e intimidad a un grupo de personas.
4. La presencia es el fundamento del arte teatral.
5. Lo que es específicamente teatral es la imposibilidad de separar la acción del actor, el alma del teatro está en tener un cuerpo.

---

<sup>63</sup> **Brook, Peter:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Editorial Nexus, 2000, p. 95

<sup>64</sup> Peter Brook, Op.Cit. p. 171

6. Entre el actor teatral y sus espectadores existe un lazo íntimo, el encanto que emana de su presencia real.
7. La intensidad, producto de la congregación de personas en vivo, es otro de los rasgos fundamentales y de gran potencia del arte teatral.
8. La obra no está completa sin la presencia del público. La obra teatral es en sí misma, la participación de actores y espectadores.
9. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su intermediación.
10. En el teatro la obra no está terminada jamás porque cada función constituye una nueva oportunidad de vivir ese presente, dependiendo de múltiples y azarosos factores.
11. El espacio teatral es una instancia para la liberación de aquello que la sociedad reprime, pero que es parte de nuestro inconsciente.
12. El teatro es el acontecimiento de transformaciones a distintos niveles e intensidades. El hecho teatral es un espacio de gran movimiento material y subjetivo.
13. El teatro acontece en un contexto social y político específico, y por lo tanto interpela a la sociedad en que éste se desarrolla.
14. El teatro es un vehículo que nos permite conocernos a nosotros mismos y también generar contacto con otras personas desde una dimensión espiritual.

Hasta aquí, hemos fundamentado la idea de que el convivio es la esencia del teatro y también hemos introducido el concepto de ritual, buscando los aspectos que lo emparentan con el convivio.

A partir de esta vinculación y tomando en cuenta las condiciones de diferenciación e individuación, que ésta sociedad determina, nos interesa preguntarnos lo siguiente: ¿Existe en la actualidad la posibilidad de entender el teatro como un convivio ritual?

Desde nuestra perspectiva y siguiendo las ideas de efectividad y entretenimiento determinado por Schechner, la posibilidad de reeditar el ritual en el espacio teatral dependería de que

encontremos las necesidades que en la actualidad podrían ser satisfechas en un espacio como el teatro. Pero, ¿Cuáles son esas necesidades?

La respuesta a estas interrogantes requiere un estudio por sí mismo. Sin embargo, desde una perspectiva muy personal pensamos que una de las grandes necesidades de la sociedad actual es restituir el carácter sagrado a la vida. Respecto a esta idea, nos gustaría advertir que la discusión en torno a lo sagrado es infinita. En este plano hay diversidad de teorías y posturas, y no es posible validar objetivamente una respecto de la otra, ya que la gran mayoría son comprensiones subjetivas y éticas de la realidad. Tampoco consideramos pertinente hacer una exposición de estas múltiples visiones, ya que consideramos que sería un ejercicio demasiado extenso y no pertinente a ésta investigación. Sin embargo, la idea es darle contenido a nuestra intuición, la cual comprende desde los antecedentes presentados que lo sagrado es la vida, la vida como el conjunto de circunstancias biológicas y existenciales que le dan origen, determinando al cuerpo, como el espacio en donde acontece esa experiencia de estar vivo a través de la percepción. A partir de esta noción de lo sagrado, entendemos al teatro como un espacio ritual que rinde culto a la vida y por consiguiente a la relación con otros como su fuente de posibilidad: “Nuestra aproximación al enigma de la vida es intuitiva, algo como la comprensión de una obra de arte. La percepción estética es indemostrable e inaccesible a la cognición racional, se trata de una vivencia y, por lo tanto, una experiencia personal.”<sup>65</sup>

Bajo esta perspectiva nuestra interés por determinar al convivo como la esencia del teatro tiene que ver con entender lo presencial como una posibilidad real para generar espacios de comunidad y conciencia. En este caso, lo sagrado para nosotros radica en ofrecer el espacio teatral para encontrarnos con otros y con nosotros mismos. Es posible que en este punto esta noción del teatro pueda ser entendida como una posición ideológica, sin embargo, nuestra búsqueda tiene que ver con investigar de manera sistemática las condicionantes de la relación entre actor y espectador. Esta forma de comprender el arte teatral trae de la mano la necesidad de reconocer la trascendencia y el impacto del contacto entre personas. El teatro se nos muestra entonces como un espacio para investigar estas posibilidades de contacto y modificación en la potencia del encuentro.

---

<sup>65</sup> **Rolando Toro:** *Biodanza, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2007, p. 77*



A partir de lo anterior entendemos el convivio como posibilidad de una política del instante, pensando en las comunidades como vinculaciones en tiempo presente y no como inmanencias en el tiempo. El teatro nos coopera en este plano porque como oficio nos ofrece un espacio único de presencias e instante. Divagamos entonces en la idea de identidades explosivas, que acontecen y desaparecen, comunidades donde lo común puede ser y estar en un sitio específico, viviendo una experiencia específica. Pensando en este fragmento como posibilidad, desde una lógica fuertemente no lineal, lógica de fragmentos que se articulan, conviven, desaparecen y ocurren.

En este mundo globalizado de identidades extraviadas, las necesidades de implementar mecanismos de producción de identidad y diferenciación son urgentes. Podemos pensar el teatro como un espacio clave que influye en estas dinámicas. Con esto nos referimos a que las posibilidades políticas del arte teatral son en nuestra época una gran perspectiva. Política en el sentido de enfrentar al desorbitado potencial que poseen las industrias contemporáneas del imaginario. Política en el sentido de generar líneas de resistencia, en la materia subjetiva, modos de producción alternativa de los procesos de socialización y subjetivación.

En los años en que hemos trabajado en el ámbito teatral, hemos conocido muchas formas de enfrentar esta disciplina, y en este punto del recorrido comprendemos que la posibilidad de revitalizar el convivio y su dimensión sagrada, nos permite trabajar el desarrollo de la conciencia de estar vivos en cada acto. Un elemento clave respecto del punto es lo señalado por Grotowski, respecto del organismo humano como experiencia de la verdad humana común. Con relación a esto, aparece de inmediato el cuerpo como vía de acceso a una experiencia común a todos los sujetos, pensando en términos de Peter Brook; “[...] Si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro, Barcelona, Editorial Nexos, 2000, p. 60*

## **CAPÍTULO II**

### **Antecedentes de la escena teatral del siglo XXI**

Nuestra hipótesis de investigación plantea que existe una relación entre el uso del espacio y las posibilidades de la percepción en interacción entre espectador y espectáculo. Con la finalidad de fundamentar esta noción, en este capítulo nos dedicaremos a presentar una serie de antecedentes que describen las principales características arquitectónicas de los espacios teatrales, y de las formas en que se ha empleado el espacio escénico en el siglo XX. Podemos decir, entonces, que el objetivo de este capítulo es señalar cómo la estructuración del espacio, de los edificios y salas en que se ha hecho teatro, ha determinado la relación entre los actores y el público.

El tema de la interacción en el espacio teatral no es nuevo, más bien tiene antecedentes antiquísimos, tanto como el origen del teatro. Tomando en cuenta que esta investigación no pretende ser un estudio histórico de este tema, nos dedicaremos en este capítulo a revisar los antecedentes que profundizan en las posibilidades de relación entre espectáculo y espectador en el espacio, y que comenzaron a aparecer principalmente en los documentos y publicaciones de los creadores del siglo XX. En este periodo se generó un replanteo general de los objetivos y formas de hacer teatro, donde una de las reflexiones más recurrentes fue la transformación de los parámetros espaciales que dictaba el teatro a la italiana, cuya influencia se había propagado desde ese país a toda Europa.

El origen de dicho teatro se remonta al siglo XVI. Los primeros teatros permanentes corresponden a la época del renacimiento italiano, donde destacan el Olímpico de Vicenza o el Farnesio de Palma. Los antecedentes nos remiten a la construcción del teatro Olímpico de Vicenza en 1580:

Fue el primer intento de reconstruir un teatro romano según lo que pensaban los académicos. Las trece hileras de asientos seguían la forma de una elipse en lugar de un semicírculo[...]Había un piso plano destinado al coro y un escenario elevado e inclinado respaldado en un muro largo con tres puertas y flanqueado por otros dos más chicos, cada uno con una entrada. Para la abertura central de dicho muro, Palladio adoptó el arco triunfal que los conquistadores romanos construían para celebrar su regreso de las compañías victoriosas <sup>67</sup>

Otra descripción del Olímpico de Vicenza descrita por Francisco Nieva en su *Tratado de Escenografía*, lo presenta de la siguiente manera:

La planta presenta un proscenio cuatro veces mas largo que ancho, con decorados fijos a base de órdenes arquitectónicos superpuestos y provisto de cinco entradas, tres al fondo, y dos laterales; anfiteatro circular de catorce gradas, coronados por u pórtico; entre el anfiteatro y el proscenio se hallaba la orquesta o espacio libre, a metro y medio por debajo el nivel del escenario [...] <sup>68</sup>

Al principio el diseño de los escenarios se reducía a tres, correspondiente a los tres géneros dramáticos tratados por los italianos en el siglo XVI: escenario trágico, escenario cómico y escenario silvestre. Los antecedentes nos indican que estos tres tipos de escenarios fueron trabajados en esta época bajo el descubrimiento de la pintura conocido como técnica de perspectiva. La construcción de los escenarios tenía una parte destinada a los actores y otra en pendiente que acompañaba la perspectiva de lo que se conoce como los telones pintados o bastidores con relieve. El arquitecto Sebastiano Serlio elaboro una acuciosa descripción de estos edificios teatrales del renacimiento: “[...] El escenario aparecía dispuesto en dos planos; el primero, completamente horizontal, elevado del suelo 1,10m, se destinaba a la acción de los actores [...] el segundo plano iba inclinado y, a partir de un punto determinado, el suelo se elevaba hasta el último término.” <sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> **Kennet Macgowan y William Melnitz:** *Las Edades de Oro del Teatro. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 61*

<sup>68</sup> **Francisco Nieva:** *Tratado de escenografía, Madrid, Ed. Fundamentos, 2000, p. 40*

<sup>69</sup> **Francisco Nieva,** *Op. Cit. p. 41*

Kennet Macgowan también cita otra descripción de Sebastiano Serlio en relación a la perspectiva:

[...] todas las líneas horizontales convergían hacia atrás y hacia abajo, hacia el punto de fuga de la escena pintada en el fondo [...] Serlio dio a sus escenario lo que llamamos una pendiente. Unos cuantos metros eran planos; después el piso se elevaba decididamente hacia el fondo.<sup>70</sup>

Anne Surgers en su texto *Escenografías del teatro occidental* describe las características de este tipo de perspectiva frontal:

Hasta mediados del siglo XVII, la perspectiva frontal con punto de fuga central, por su convergencia acentuada, simétrica, en forma de abanico abierto hacia el público, dirige la mirada del espectador hacia un punto lejano, ubicado en un plano de simetría común al escenario y a la sala. Invita la espectador a dejar avanzar su mirada en línea recta, desde su espacio real hasta un infinito virtual – pero visible o, al menos, representado implícitamente- e inteligible.<sup>71</sup>

A partir de los antecedentes revisados, podríamos decir que en esta fase, los diseños y construcciones de los espacios para hacer teatro estaban orientados a desarrollar el teatro como experiencia visual y auditiva, determinando con ello una relación entre actores y espectadores que se centra en la expectación. La perspectiva alimenta esta posibilidad permitiendo que el ojo del espectador avance hacia una ilusión de infinito o profundidad plasmada en los telones planos. La perspectiva permite al espectador la visión de un trozo de realidad, consigue el simulacro de una infinitud, que quiere imitar espacios concretos como palacios, plazas, pedazos de ciudad, etc. Esta similitud puede ser entendida visualmente como la contigüidad entre el telón de fondo con el resto de la ciudad, entonces, podemos pensar que de algún modo, este tipo de escenario le entrega al espectador una visión concreta del mundo que propone, lejana a toda abstracción. Este tipo de escenario entrega un trozo de universo al espectador, es decir, entrega

---

<sup>70</sup> *Kennet Macgowan y William Melnitz, Op. Cit. p. 67*

<sup>71</sup> *Anne Surgers: “Escenografías del Teatro Occidental”, Argentina, Ediciones Artes del Sur, 2005, p.79*

información verosímil, a partir del diseño de una realidad que es la imitación de una espacialidad que responde al sentido común.

El diseño de estas primeras construcciones se fue modificando a través del tiempo, creciendo en cuanto a sus tecnologías de funcionamiento, la complejidad de los decorados, y las posibilidades de variación que permitió la perspectiva. Ahora bien, lo que nos interesa es presentar las características de lo que se consolidó más adelante como teatro a la italiana, en el apogeo del naturalismo y realismo a fines del siglo XIX, para posteriormente analizar las transformaciones que modificaron este tipo de estructuración de la experiencia teatral en el siglo XX.

El teatro a la italiana que acompañó a la escena naturalista y realista se caracterizó por un escenario cerrado por paredes o plafones, esto porque el naturalismo exigía una realidad imposible de crear sólo con bastidores y telones de fondo. Es decir, este tipo de escenario se estructura a partir de una caja de tres paneles que encierran la escena. Respecto a las entradas y salidas del escenario y a las posibilidades que este tipo de espacio proponía al espectador, Anne Surgers en su texto determina lo siguiente: “La caja italiana determinaba un espectador inmóvil, mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener de la realidad.”<sup>72</sup>

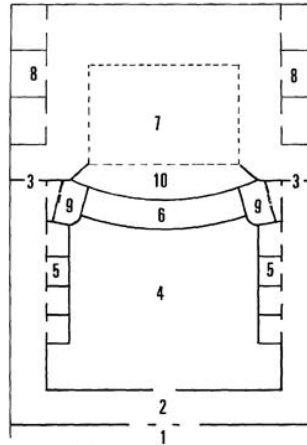
---

<sup>72</sup> *Anne Surgers, Op. Cit., p. 61*

Para mayor comprensión de la estructura de la caja italiana presentamos el siguiente plano:

#### Teatro a la italiana

- 1) vestíbulo,
- 2) distribuidor,
- 3) entrada al escenario,
- 4) platea,
- 5) palcos,
- 6) foso para la orquesta,
- 7) escenario,
- 8) camerinos o almacenes,
- 9) palcos del proscenio,
- 10) proscenio.



**Ilustración 1 - Resumen de Escenografía Básica para Teatro Actual Fuente , Resumen del texto de Jaume Batiste "La Escenografía", Editorial La Galera S. A., 1991, ISBN 84-246-5607-5), <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/resumia>**

En este punto podríamos preguntarnos cuáles son las posibilidades conviviales que permite este tipo de estructura de caja italiana. Es posible observar, como ya dijimos, que este formato privilegia la capacidad visual y auditiva del espectador, desplazando las otras posibilidades perceptivas como la cenestesia, el tacto el olfato etc. Otro factor a observar es que las posibilidades perceptivas del espectador son muy diferentes dependiendo de la distancia en que éste se encuentre, es decir, su experiencia dependerá de la ubicación en que se encuentre su butaca: “En una sala a la italiana la calidad de la ilusión no es la misma para todos. En efecto, todas las salas están conformadas por distintos pisos o palcos. Por otro lado, el público queda repartido en forma de arco –o de U, o de porción de elipse-, lo cual conduce a una ilusión “inverosímil” para aquellos espectadores ubicados muy arriba o muy al costado.”<sup>73</sup> Sin embargo, a pesar de las imitaciones que determina ésta forma de edificio teatral, los antecedentes indican que la influencia del diseño del teatro a la italiana se popularizó por toda Europa, adquiriendo en cada región distintas versiones: “El teatro a la italiana, de origen cortesano, fue

<sup>73</sup> Anne Surgers, *Op. Cit.* p. 63

copiado por la incipiente burguesía de la época. Consta básicamente de dos partes bien diferenciadas: por un lado, se encuentra un espacio dedicado al público, con forma de herradura, cerrada por una serie de palcos dispuestos unos sobre otros a distintos niveles, y un patio con una cierta inclinación, donde se colocan las butacas. Por otro lado, está la caja escénica que limita con lo anterior mediante la embocadura. La caja escénica se subdivide en foso, telar y escenario [...]”<sup>74</sup>

A partir de los antecedentes revisados, podemos decir que en la segunda mitad del XIX dominaba el drama realista, el cual había acabado con el exotismo y el historicismo del teatro romántico, para implantar la ambientación contemporánea. Esta forma de concebir el teatro tiene por objetivo duplicar la realidad a través de la escena, es decir, representa una imitación lo más cercana a la realidad. “A partir del romanticismo, se hacen cada vez más firmes esas corrientes que ya hemos definido como realistas, naturalistas “veristas”. Hacia fines del siglo XIX el rasgo más evidente de casi todas las escenas europeas –drama, dilección, interpretación- es el culto de la verdad”<sup>75</sup>

El naturalismo apareció después de 1880 y podemos caracterizarlo como la radicalización de la fórmula realista. Esta tendencia tratará de reproducir la realidad tal y como es, analizando el comportamiento humano y sus causas personales y sociales, a través del retrato de los personajes en su intimidad. Esta tendencia presenta el lenguaje cotidiano de los personajes, donde la actuación apunta a la ilusión de realidad.

Un ejemplo que definió una actitud radical respecto del contacto entre actores y público, es el Teatro Libre de Antoine fundado en 1887. El Teatro Libre proponía la sencillez y la sinceridad en escena. Pedía la representación de la vida real de un hombre común en su propio ambiente. El trabajo del actor se fundaba en la observación y el experimento, a través del estudio de los documentos humanos. Antoine subordina íntegramente el arte del actor al dramaturgo, lo más

---

<sup>74</sup> **José Antonio Gómez:** *Historia Visual del Escenario, Madrid, Ed. La Avispa, 2000, p. 59*

<sup>75</sup> **Silvio D’amico:** *Historia del Teatro Universal, Buenos Aires, Losada, 1956, Quinta parte E.*

importante es mantener el propósito del autor, por lo tanto rechaza los convencionalismos cultivados por los actores: “La máxima aspiración del actor debe ser la de convertirse en la tecla de un instrumento perfectamente afinado que el autor puede tocar como quiere; sólo el autor es responsable ante el espectador [...]”<sup>76</sup>

El naturalismo pretende presentar un pedazo de la vida. Con esto la ficción se ve reducida al mínimo, pues lo que interesaba era presentar al espectador un trozo de la realidad. Esta tendencia también contaba con el método de la cuarta pared. El naturalismo buscaba una precisión casi documental en la forma de actuación, es decir, ya no es solamente la búsqueda de verosimilitud, sino de estetizar la vida cotidiana, la experiencia común de la vida. Odette Aslan explica las restricciones que el naturalismo le impuso al actor:

Se suprime el efecto vocal gratuito y, a veces, se habla en voz baja en lugar de gritarlo todo. Se prohíbe adelantarse hasta el proscenio para recitar una parrafada de cara, e incluso el actor interpreta de espaldas. Se imagina que en la boca del escenario existe la cuarta pared definida por Jean Julien, una pared “transparente para el público pero opaca para el comediante”. El actor se sienta, camina, se comporta en escena como un personaje, como un hombre de la vida real[...] Gracias al decorado realista el actor olvida que se encuentra en el escenario, reacciona de acuerdo con el comportamiento de sus compañeros, no piensa en los espectadores ni le dedica guiños[...]”<sup>77</sup>

Según Silvio D´amico, a la poética naturalista le interesa construir el espacio escénico como ambiente social de personajes, es decir, que los actores lo sientan como auténtico. “cuando Antoine debe representar un jardín o una cocina, no busca escenarios que recreen un jardín o una cocina, sino que lleva materialmente al teatro plantas del jardín o el banco y los utensilios de la cocina”<sup>78</sup> Este formato pone en contradicción la relación con los espectadores, convirtiéndolos en pasivos y externos. Toda la sala se ve reducida en función de la escena. Sin embargo el espíritu de la época empezó a motivar otras formas de expresión que se rebelaron contra los

---

<sup>76</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946,* p. 67

<sup>77</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 87

<sup>78</sup> **Silvio D´amico:** *Historia del Teatro Universal, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.*



rígidos patrones del naturalismo, que exigía una fidelidad absoluta al autor. Citamos a Odette Aslan que hace una lectura de este proceso:

El final del siglo XIX había visto florecer el naturalismo, contra el que reaccionó el siglo XX oponiéndole el simbolismo, y luego el expresionismo, el futurismo, el surrealismo [...] Los directores de escena vuelven a las fuentes teatrales (Antigüedad, Edad Media, *commedia dell'arte*, Siglo de Oro, Teatro Isabelino) y redescubren también el oriente. [...] Las relaciones psicológicas y espaciales entre actores y espectadores se trastornan. Las concepciones de espacio escénico y de dramaturgia se modifican por completo.<sup>79</sup>

Silvio D'Amico explica que del naturalismo verista se pasó a lo que define como: “naturalismo espiritual de Stanislavski. Su fin no era fotografiar, sino ahondar y revelar una realidad más íntima: o sea hacer un teatro de atmósfera que procurara comunicar un clima al público y expresar estados de ánimo”<sup>80</sup> Su principal representante Konstantin Stanislavski, fundó en 1898 junto a Danchenko el Teatro de Arte y con ello, inaugura la práctica teatral como un trabajo especializado y metódico. Stanislavski desarrolló una metodología específica para el trabajo de los actores y además inauguró la posición de director de teatro. Macgowan se refiere a los objetivos del “Teatro de Arte de Moscú”:

El propósito como se había dicho frecuentemente, no era lograr los aspectos superficiales del naturalismo, sino captar y representar lo que Stanislavski describía como “verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia” [...] el “Teatro de arte” de Moscú creó lo que podría llamarse un profundo realismo psicológico [...] <sup>81</sup>

El realismo de Stanislavski promovió un teatro que ahonda en una teoría y poética para generar su creación, la cual no estaba sujeta a intereses externos que no sean la propia creación. Podría decirse que desde la aparición de Stanislavski, el teatro se profesionaliza y su teoría y

---

<sup>79</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.98

<sup>80</sup> **Silvio D'Amico:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.

<sup>81</sup> **Kennet Macgowan y William Melnitz:** *Las Edades de Oro del Teatro*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 276

perspectiva de la actuación se propagó por el resto del mundo. Stanislavski se opone a las formas de actuación exageradas que buscan complacer al público. Tolmacheva en su texto cita el pensamiento de Stanislavski sobre este tema:

[...] “Tenemos que aprender de nuevo todo eso sobre el escenario, exactamente como un criatura que aprende a caminar, a hablar, a mirar a escuchar...Trataremos de actuar en el teatro no como interpretes, sino como gente común, en forma sencilla y natural; no como lo exige el convencionalismo teatral, sino de acuerdo con la ley de la naturaleza viva y orgánica”<sup>82</sup>

Uno de las características que más interesa a esta investigación respecto del realismo es lo que se conoce como cuarta pared. Esta técnica que se aplica con el objetivo de propiciar la naturalidad al actor, determina unas posibilidades de interacción disociada, ya que al ignorar al espectador, el escenario se convierte en un espacio separado del público. Es la idea de soledad en el escenario, para permitir que el actor se sumerja en el personaje y se olvide del espectador. “Para que ustedes se desentiendan de los espectadores, deben estar interesados en algo de la escena”<sup>83</sup>

Esta técnica tenía por objeto proporcionarle cierta seguridad al actor frente a la presión o distracción que puede significarle la concurrencia. También esta metodología pretendía restringir la práctica populista de algunos actores que se ganaban al público dirigiéndole bromas y hasta incluso adelantándose al proscenio a recibir elogios. El actor se desentiende de las reacciones del espectador representando una soledad ficticia. Stanislavski definirá la idea de cuarta pared como soledad pública:

Tratemos de descubrir crear un círculo en que el actor puede – y debe por cierto- sentirse, por así decir, en soledad pública [...] Un círculo es aquel grado de concentración en un pensamiento único en el que los nervios mediante los que funciona la atención se llevan a un punto.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946, p.239

<sup>83</sup> **Konstantin Stanislavski:** *Un Actor se Prepara*, México, Ed. Constancia, 1962 p. 63

<sup>84</sup> **Konstantin Stanislavski:** *El arte escénico, Colombia, Siglo veintiuno editores, 1987, p.165*

Podemos inferir que Stanislavski buscaba la verosimilitud. Pretendía que los actores representaran desde la propia vivencia y rompieran con los estereotipos y virtuosismos que deformaban la vida real. Para él, sólo en estas condiciones podrían aflorar emociones honestas y acciones creíbles. Éste método es diferente a la noción del espectador como testigo que hemos propuesto desde la perspectiva del teatro como convivio en el primer capítulo, ya que considera la escenificación de la verdad al interior de lo que podríamos definir como una burbuja, como si el espectador mirara por una ventana hacia adentro de una casa. El espectador es el voyeur anónimo que no interviene:

Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros. La verdad no puede separarse de la creencia, ni ésta de la verdad [...] Cuando sucede algo en escena debe ser convincente para el actor en sí mismo, para los demás que actúan con él, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas [...] <sup>85</sup>

El realismo que promovió Stanislavski y los creadores influenciados por ésta corriente, privilegiaban una puesta en escena desprovista de efectos especiales, ligada a la experiencia cotidiana, estableciendo una clara separación entre actores y público. Fabrizio Cruciani, determina la diferencia entre verdad y autenticidad:

El realismo se lanza al extremo de buscar más la verdad que la autenticidad; la investigación se basa en la exactitud de los detalles; no se quiere la descripción sino una realidad. Por ello la escena no es solo un efecto para el público, es asumida como realidad dramaturgica en la que autenticidad y fisicidad son los instrumentos <sup>86</sup>

Como dijimos anteriormente los creadores del siglo XX reaccionaron a las limitaciones que representaba el teatro a la italiana y las formas de representación realista y naturalista. Este tipo de escenario frontal y acotado que proporciona la caja escénica, comienza a representar un obstáculo para la libertad de acción de los creadores, que comenzaban a interesarse por nuevas formas de comprender el espacio escénico. El inconformismo frente a las posibilidades que

---

<sup>85</sup> **Konstantin Stanislavski:** *Un Actor se Prepara*, México, Ed. Constanca, 1962, p. 111

<sup>86</sup> **Fabrizio Cruciani:** *Arquitectura Teatral*, México, Grupo de editores Gaceta, 1994, p.161

brinda el teatro a la italiana es paralelo a la crítica de los sistemas de representación realista y naturalista. Muchos creadores de ésta época consideraron que el teatro había perdido su naturaleza artística con el objetivo de conseguir un mimetismo extremo, tanto en los diseños de los escenarios, como en las formas de actuación.

Las primeras reflexiones que se relacionan con este tema, tuvieron que ver con la inminente crítica al teatro naturalista. Estas apuntaban a devolverle al teatro su naturaleza colectiva, y a re-teatralizar la mimesis entre escena y realidad. Los creadores teatrales comenzaron a preguntarse por el mérito de esta escenificación de la vida real, la que muchas veces se tornaba tediosa y difícil de seguir por los espectadores. El naturalismo coartaba la creatividad e impedía la elaboración de nuevos lenguajes en su rígida adherencia al autor. En palabras de Odette Aslan:

Y es así como puede considerarse al teatro y las artes del siglo XX como una reacción incesante contra el naturalismo siempre renaciente. Muchos de los “ismos” han librado la misma batalla: lo teatral contra lo auténtico, lo poético contra lo cotidiano, la transfiguración contra el retazo de vida. Y a medida que se ha ido extendiendo la inclinación por lo científico y lo documental, un determinado teatro ha relegado el documento en bruto hacia otros medios y ha reclamado el derecho a la teatralidad.

87

Comienza a gestarse un proceso de renovación completa de lo que hasta entonces se entendía por teatro. Esta renovación, aparece con gran cantidad de nuevas tendencias y propuestas que venían a desautorizar la validez del naturalismo y del teatro realista. En este proceso, aparecieron múltiples reflexiones sobre el sentido y los elementos que constituyen el fenómeno teatral, tales como; dramaturgia, modos de actuación, la figura del director, la participación del espectador, escenografía, vestuario, Iluminación etc. También comenzaron a incorporarse otras disciplinas al arte teatral, tales como; danza, música, plástica, elementos de la filosofía y la matemática.

---

<sup>87</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 102

Dichas propuestas eran muy diferentes entre sí; distintos objetivos, fundamentos estéticos, sociales, y políticos (Expresionismo, Futurismo, el Teatro de Variedades, Abstraccionismo, Surrealismo, Constructivismo, Teatro de la Crueldad, Music Hall, Teatro Comprometido, Teatro Épico etc.). Sin embargo, muchos de estos movimientos teatrales, coincidieron en su visión respecto de cómo el espacio escénico determinaba las posibilidades de la percepción del espectador. Es decir, aparece la necesidad de reestructurar el escenario que proporcionaba la caja italiana, con el objetivo de eliminar la separación entre escenario y sala.

## **2.1.- El vínculo entre los usos del espacio y las formas de la representación**

La distinción entre escena y sala que determina el teatro a la italiana, tanto en el naturalismo como en el realismo, nos conduce a comprender la conexión entre el uso del espacio teatral y una determinada forma de entender la representación. Según Anne Ubersfeld existiría una relación directa entre las formas de la representación y el uso del espacio teatral y el espacio escénico. Específicamente en lo que definirá como representaciones teatrales miméticas o no miméticas. Entenderemos lo mimético, como las formas teatrales que buscan establecer la escena como imitación de la realidad: Ubersfeld, caracteriza las formas de representación mimética de la siguiente manera:

El teatro burgués tradicional delimita el espacio escénico de un lado (del lado del público) por la rampa (u otra frontera posible: un foso de orquesta, una diferencia de nivel, etc.) del otro por un decorado, es decir, un lugar en el mundo (salón, plaza pública, cocina etc.) Todo sucede como si, para la mirada del espectador ese lugar escénico delimitado por el decorado fuera un pedazo separado arbitrariamente del resto del mundo [...] la ruptura entre el espectador y el espectáculo es profunda: no hay puente ni pasarela para ir de uno a otro. El propósito que guía éste tipo de construcción del espacio es el que entiende que la escena es cómo la vida, y que en ella todo debe hacerse con el objetivo de que no pueda distinguirse entre una y la otra [...] El espacio es una imitación de un lugar en el mundo y la

actividad escénica teatral se inscribe en continuidad con las otras actividades del hombre en el mundo.

88

Lo no mimético, será entendido por esta autora como las formas teatrales que elaboran un lenguaje autorreferencial, es decir, las creaciones en que se transparenta el hecho teatral como la construcción de un lenguaje que si bien hace referencia a la realidad es independiente de ella. Ubersfeld le llama también al espacio teatral no mimético, el espacio tablado:

(...)El espacio tablado es un espacio de juego que muestra claramente la diferencia con el resto del mundo; el espacio mimético conduce al espectador a imaginar la escena como un trozo del mundo, a figurarse lo extra escénico como la continuación de lo escénico, homogéneo con respecto a él. La primera forma reclama su nombre de teatro y se muestra como un área aislada, pero en relación directa con los espectadores; a la inversa el espacio mimético se aísla de los espectadores por medio de la rampa, aislamiento de luz, decorados; es un espacio que se muestra diferente, aunque figurativo. Está claro que la función lúdica del teatro se cumple más cómodamente en el espacio tablado y la función mimética en un espacio figurativo <sup>89</sup>

Al revisar los antecedentes podemos comprender que fueron muchos los creadores que se interesaron por la reestructuración del espacio escénico desde los múltiples recursos que reúne el arte teatral. Sin embargo, y para efectos de esta investigación y nuestro problema: ¿De qué manera podemos intensificar la experiencia perceptiva del espectador? Nos enfocaremos en los autores que profundizaron en el tema específico de la relación entre escenario y sala, y que desarrollaron ciertos postulados en cuanto a este problema. Esto porque consideramos que las innovaciones en esta materia son un punto clave respecto de las posibilidades perceptivas en la interacción entre actor y espectador.

---

<sup>88</sup> **Anne Uberfeld:** *La escuela del espectador*, Madrid, Ed. ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1997 pp. 67-68

<sup>89</sup> **Anne Ubersfeld:** *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires Argentina, Ed. Galerna. 2002, pp. 48-49

## 2.2.- La reestructuración del espacio teatral en el siglo XX

La mayoría de los historiadores del teatro señalan a Adolphe Appia, como uno de los principales responsables de la reinención del espacio escénico del siglo XX. A continuación citaremos algunos de sus principales aportes al arte teatral. En el plano de la relación entre acto teatral y público, Adolphe Appia determinó lo siguiente:

Proclamemos en voz alta: nunca el autor dramático liberará su visión si la considera siempre proyectada en un espacio nítidamente separado del público [...] hay forma de arte alguna en la que la solidaridad social pueda ser expresada de manera más perfecta que por medio del arte dramático; sobre todo si vuelve a sus notables orígenes de realización colectiva de un gran sentimiento religioso o patriótico, o simplemente humano, transformándolo en nuestra imagen moderna.<sup>90</sup>

El pensamiento de Appia refuerza nuestra visión del convivio como forma esencial del teatro, planteándolo como un espacio para la interacción social. En alguna medida esta perspectiva es una vuelta a la perspectiva ritual del teatro, como las fiestas religiosas o carnavales dionisiacas en la que los espectadores participaban de forma activa del espectáculo e incluso formaban parte de él. Citamos su acercamiento conceptual en relación a este tema:

[...]Todos queremos actuar por unánime acuerdo. El acto dramático del mañana será un acto social, en el cada uno participará. ¿Y quién sabe? Quizá lleguemos, tras un periodo de transición, a unas fiestas majestuosas en las que intervendrá todo un pueblo; en las que cada uno de nosotros expresará su emoción, su dolor y su gozo, y donde nadie aceptará ya ser un mero espectador pasivo<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> **Adolphe Appia:** *La Música y la Puesta en Escena. La obra de Arte Viviente*, Madrid, Ed. Asociación de Directores de escena de España, año 2000 p. 71

<sup>91</sup> **Adolphe Appia,** *Op .Cit.* p. 72

Uno de los principales aportes de Appia fue que introdujo los juegos de iluminación que hicieron tridimensionales a los decorados e intérpretes, reforzando con ello la acción dramática. Las innovaciones de Appia modifican el estilo de los decorados del teatro a la italiana, cuyos escenarios estaban poblados de telones pintados generando fondos planos o con perspectivas que muchas veces resultaban desproporcionadas. Además, Appia incorporó en el diseño de sus escenografías diversos niveles para que el actor se desplazara en ellos, aumentando con esto el dinamismo y la movilidad de los intérpretes.

Frente al tema de la tridimensionalidad es interesante preguntarnos cómo afecta esta forma de entender la escena, la relación entre actor y espectador en el convivio. A diferencia de la escena bidimensional, la existencia de volumen nos permite establecer relaciones físicas entre los cuerpos, es decir, podemos visualizar y comprender el sentido orgánico de los movimientos del actor, percibir las relaciones entre peso, forma, la textura, etc. A partir del diseño de los nuevos espacios teatrales que surgieron en esta época, los cuales rompieron con la frontalidad de la caja italiana a través de la utilización de escenarios circulares o cuadrados. Podemos inferir que la relación entre actor y espectador se estableció desde el cuerpo del actor como un todo. Ya no es sólo el rostro de frente el que interesa, sino que todo el cuerpo expresa y comunica. Los espacios no frontales permitieron distintos puntos de vista, lo que también determinó distintas experiencias dependiendo de la ubicación del espectador. A pesar de que estas tendencias se alejaban del realismo y naturalismo, le entregaron a la escena un carácter real, en el sentido de que concibieron el espacio desde una perspectiva orgánica del cuerpo humano, tomando en cuenta el volumen, peso, forma etc. De esta manera podemos pensar que generaron tanto para el actor como para el espectador una vivencia más integral:

[...] denuncia la incompatibilidad que existe entre el cuerpo del actor, volumen de tres dimensiones, y la tela pintada, superficie plana. Para salvar esta contradicción deberá adoptarse una conformación plástica entre acción y el decorado lo que lo que, unido a la iluminación, actuará sobre los colores y las formas de tal manera que los movimientos y los gestos de los personajes aparecerán dentro de un todo armonioso.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> **Francisco Nieva:** *Tratado de escenografía*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2000, p. 69



Gordon Craig es otro de los creadores que marcaron este periodo de transformaciones. Su estética apunta a abolir el realismo, eliminar la mediocridad de algunos actores y encontrar un contenido metafísico en la puesta en escena. El interés por la metafísica revela la necesidad de alejarse de las representaciones de la vida cotidiana, para preguntarse por la relación espiritual y filosófica del hombre con la existencia, aquello que no se comprende a primera vista. El simbolismo encierra la necesidad de crear un lenguaje abstracto para abordar estos temas complejos y trascendentes de la existencia:

El realismo es solo exposición, en tanto que el arte es revelación [...] Es necesario sacar a la luz, no una copia de la naturaleza, sino la revelación de los símbolos que la naturaleza contiene [...] el teatro no está destinado a presentarnos la imagen de la vida y de los infortunios de la existencia, sino que debe “suscitar en nosotros la nostalgia de lo que no es de este mundo”<sup>93</sup>

Respecto a este mismo tema, Galina Tolmacheva explica la visión de Gordon Craig respecto del naturalismo: “La tendencia hacia la naturalidad no tiene nada que ver con el arte y es repudiable cuando se refleja en él. Tan repudiable como es lo artificioso en la vida diaria. El arte y la naturalidad no tienen nada en común entre sí y deben ocupar el lugar que les corresponde”.

<sup>94</sup>Algunos de los principios a los que adscribió Gordon Craig, fueron los de la autonomía de la función del director, “el repudio de la escena fotográfica y el retorno al sentido del espectáculo”<sup>95</sup>

La construcción de las escenografías de Appia y Craig están pensadas para permitir la movilidad y el desplazamiento del actor. Podríamos inferir que en sus propuestas el cuerpo del actor y sus posibilidades de movimiento, comienza a aparecer como un lenguaje particular, es decir, aparece la necesidad de construir el espacio a partir del desplazamiento y contacto que el actor establece con el espacio como ser tridimensional:

---

<sup>93</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 107

<sup>94</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946, pp.174-175

<sup>95</sup> **Silvio D´amico:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.

El público acude a ver antes que a escuchar. El gesto el movimiento es más importante que la palabra. Craigh sensible a la dinámica del movimiento, propone escaleras, planos superpuestos [...] se extienden zonas de penumbra, misteriosas. La iluminación de las candilejas desaparece, la luz cae desde arriba e interviene el ritmo del espectáculo. <sup>96</sup>

La distinción de Ubersfeld respecto de las formas de representación se hace más clara frente a los antecedentes que revisamos en la primera parte. Tanto el naturalismo como el realismo responden a la forma teatral mimética, siendo la caja italiana su infraestructura, un formato que promueve la separación entre escenario y sala. Las transformaciones que sufrió ésta estructura en el siglo XX son claramente propuestas de teatro no mimético, las cuales permitieron que actor y espectador entraran en contacto, haciendo explícito el hecho de que sin expectación no se constituye como teatro la acción del actor, e inversamente, sin el actor la expectación no tiene sentido. Esta idea vuelve a reforzar al convivo como esencia del teatro, donde la presencia de actor y espectador es la condición básica para el acontecimiento teatral.

Macgowan cita la tendencia de Appia y Craig de construir un escenario sencillo y limpio. Contrarios a la estética realista y naturalista atiborrada de objetos reales, como mobiliario, decoraciones y todo lo necesario para reconstruir una escena similar a los espacios de la vida real, estos creadores ordenan el escenario en función de la dramaticidad, cualquier elementos decorativo que no cumpla una función dramática en el espacio:

Un escenario sencillo hace resaltar al actor y por lo tanto a la obra. El complemento de la simplificación es la sugestión [...] La producción debe ser una fusión limpia y clara de decorados, vestuario, movimiento, y tal vez música, de modo que la actuación pueda presentar la obra en su más pleno efecto <sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> **Odette Aslan**, Op. Ct. p. 172

<sup>97</sup> **Kennet Macgowan y William Melnitz**: *Las Edades de Oro del Teatro*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 305

Silvio D'Amico explica que la reacción contra el viejo teatro no se dio en un principio en los grandes edificios teatrales, sino en laboratorios experimentales: “Los innovadores impulsados por el odio al teatro comercial, se refugiaron en los cenáculos, en los experimentales [...] en los teatros de vanguardia y de excepción; en suma, en los teatros pequeños o, al menos en teatros especializados y frecuentados, en principio por un público especial.”<sup>98</sup> Podemos comprender a partir de esto que las innovaciones teatrales se originaron en lo que podríamos llamar como circuitos alternativos o marginales, paralelamente a la funciones convencionales que se seguían representando en los grandes teatros.

Otro de los creadores que destacan los investigadores del teatro del siglo XX en el plano de las transformaciones del uso del espacio escénico es Meyerhold: “alzó el estandarte de la rebelión contra el culto de la verdad íntima impuesto por Stanislavski y afirmó que en el teatro, reino de la ficción, debe reinar una esplendorosa convención”.<sup>99</sup> Este director también fue crítico de la estructura del espacio escénico tradicional, específicamente en lo que concierne a la separación entre escenario y sala:

El espectador no hace más que sentir pasivamente lo que acaece sobre la escena. Se traza el límite mágico entre el actor y espectador, que bajo la forma de candilejas divide hasta ahora el teatro en dos mundos extraños entre sí: uno que sólo actúa, y otro sólo percibe; no existen arterias que puedan unir a estos dos organismos distintos mediante una circulación única de energía creadora... En tal teatro-espectáculo, el escenario es un iconostasio lejano, austero, que no invita al público a fundirse en una única multitud festiva...<sup>100</sup>

Meyerhold vislumbra nuevas posibilidades a partir de la transformación del espacio escénico tradicional. “[...] acabó por suprimir la escena tradicional, el “cuadro”, reemplazándola por un “lugar abstracto”, un tablado desnudo, ocupado por construcciones geométricas que sólo sirven

---

<sup>98</sup> **Silvio D'Amico:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.

<sup>99</sup> **Silvio D'Amico:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.

<sup>100</sup> **José Sánchez:** *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, España, Ed. Akal. 1999, p. 286

para el juego de los actores<sup>101</sup> .. Para este creador era importante que sus actores no olvidaran que estaban representando. Este es otro punto clave respecto de las posibilidades de interacción entre actor y espectador. Inversamente al método de la cuarta pared, si el actor no olvida que esta representando, se mantiene consciente de su interlocutor lo que permite un flujo de información entre escenario y sala:

Meyerhold rehabilita la teatralidad que Stanislavski no deseaba. Su actor nunca olvida que está representando, que actúa frente al público y para él. El espectador es consciente de esta convención y no identifica al actor con el personaje [...] el actor sin dejar de respetar la voluntad de su director de escena, conserva una libertad de creación y de interacción con el público. La imaginación del público, completa la interpretación alusiva de los actores, está incluida en el espectáculo desde el momento mismo de la preparación.<sup>102</sup>

Meyerhold quería que el auditorio estuviera siempre consciente de que estaba en el teatro. Para esto suprimió el telón: “dejó encendida las luces que iluminaban al auditorio, dejó ante la vista del público los desnudos muros de ladrillo del escenario implemento un teatro sin proscenio para poner en contacto al auditorio con los actores.”<sup>103</sup>

Podemos identificar que varios de los problemas que reconocen los creadores del siglo XX en la caja italiana, se relaciona con sus limitaciones estructurales y de organización del espacio. Esto nos hace suponer que en determinado momento los creadores y directores teatrales comprendieron que la frontalidad determinaba varias limitaciones en el ámbito de la percepción. Es decir, dificultades en la visibilidad, dependiendo de la perspectiva, en la audibilidad dependiendo de la fila o butaca que le tocaba al espectador, y por supuesto en las posibilidades de comunicación entre escenario y sala.

---

<sup>101</sup> **Silvio D'Amico**, Op. Cit.

<sup>102</sup> **Odette Aslan**: *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p.148

<sup>103</sup> **Kennet Macgowan y William Melnitz**: *Las Edades de Oro del Teatro*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 313

Jacques Copeau es otro de los reformadores del espacio teatral del siglo XX:

Su notable teatro llamado “du Vieux-Colombier”, fue el primero que descartó el cuarto muro [...] El teatro que Copeau construyó en una pequeña sala no tenía divisiones obvias entre el auditorio y los actores [...] El escenario y los actores eran un todo orgánico donde los muros de uno se unían con los del otro. No había candilejas entre los espectadores y el proscenio[...] El “Vieux- Colombier” fue el primero de muchos intentos que se hicieron para apartarse del teatro de ilusión dominado por el arco del proscenio.<sup>104</sup>

Podemos observar en la obra de este director la necesidad de unir el escenario con la sala, es decir, de aproximar a actores y espectadores, de ofrecer a todos éstos por igual la misma visibilidad. A partir de los antecedentes podemos identificar que en este proceso de transformaciones, aparecieron escenarios de superficies fracturadas, donde se utilizaron todos los planos posibles, a diferencia de la unidimensionalidad que proponía el teatro a la italiana. Se modificó el antiguo espacio en perspectiva por un espacio en volumen, jugando con todas sus posibles dimensiones, probando distintas relaciones entre escena y sala, como las plataformas en desnivel, el espacio circular, el espacio bifrontal, etc. Otra modificación importante fue suprimir las barreras concretas entre escenario y sala, ya sean las candilejas, el arco el proscenio y la cuarta pared, con el objetivo de conseguir una comunicación más directa entre actores y público. Conjunto a estas modificaciones los creadores se alejaron del teatro mimético para construir la ficción a partir de símbolos, marionetas, sugestión etc.

Frente a las nuevas propuestas se modificó radicalmente la perspectiva frente a la representación. El naturalismo intentaba reflejar la realidad cotidiana exacta a partir de las formas de actuación, el decorado, etc. La nueva estructuración de la escena exige la creación de lenguajes que generen la convención entre el público y el espectáculo.

---

<sup>104</sup> Kennet Macgowan y William Melnitz, Op. Cit. pp. 318-319

Otro de los directores que transformo el uso del el espacio escénico y las formas del representación del siglo XX fue Max Reinhardt. Este creador incorporó el concepto de intimidad dentro la relación entre actor y espectador a partir del uso del espacio escénico y teatral. Las incursiones de este realizador tuvieron como objetivo superar los límites que imponía el espacio escénico convencional, desarrollando espectáculos masivos, tanto dentro como fuera de los edificios teatrales. Con la finalidad de enfrentar al público a nuevas experiencias, Reinhardt intervino los espacios públicos con espectáculos de gran envergadura, interrumpiendo el uso habitual de calles y plazas. Tolmacheva escribe sobre Reinhardt:

No le bastaba “el público”, aspiraba a trabajar con el “pueblo”, “cuyas emociones son sencillas y primitivas, pero grandes y fuertes como corresponde a la eterna raza humana”. Para ello el espectáculo tenía que ocupar grandes espacios y asumir contornos monumentales.<sup>105</sup>

El objetivo de Reinhardt era romper la estructura rígida que había determinado el naturalismo, en la cual los espectadores no tienen contacto alguno con el escenario. Estas iniciativas querían convertir al teatro en un fenómeno vivo de interacción. Comienza a hacerse patente la importancia del teatro como un fenómeno irrepitible, que acontece gracias al contacto entre actor y espectador. Silvio D´amico también escribe sobre Reinhardt y su necesidad de derribar las barreras entre actor y espectador: “[...] el teatro consiste esencialmente en la comunión entre actores y espectadores (“el espectador es la mitad del actor [...]”<sup>106</sup>

Estos espectáculos masivos tenían como principal objetivo estimular emocionalmente a la audiencia y conseguir así su participación orgiástica en el espectáculo. Entender el teatro desde la perspectiva de la fiesta o evento cultural, representa una vuelta hacia acciones teatrales o performativas antiguas. Estos eventos estaban ligados a manifestaciones sagradas, los carnavales, las fiestas religiosas o de celebración de la fertilidad, las cuales reunían tanto a actores como espectadores en una acción conjunta y de participación masiva. Estas fiestas trascendían al teatro como divertimento, ya que representaban una función social específica que definían una identidad local. Esta vuelta atrás, señala el resurgimiento de la noción de teatro como interacción y es un antecedente de la idea del convivio como esencia del teatro:

---

<sup>105</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946, p.136

<sup>106</sup> **Silvio D´amico:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956, Quinta parte, E.

[...] una sala destinada a albergar el legítimo arte monumental de todos los tiempos, construida en forma anfiteatral, exenta de telones y bambalinas, acaso desprovista también de decorados. Y en el centro de la misma, respaldado única y exclusivamente por su personalidad y apoyado tan sólo por el vigor de la palabra, el actor confundido con el público, y el público mismo convertido en pueblo, transformado en parte de la acción. [...] <sup>107</sup>

Reinhardt se oponía al marco que en el teatro a la italiana separaba el escenario del mundo exterior, ya que él se interesaba en crear formas nuevas para aumentar el contacto con el público, ya sea en sentido íntimo o monumental. La idea de estos directores era distanciarse del formato burgués que promovía el teatro naturalista. Estas experiencias teatrales en torno a lo festivo se vinculan con el convivio en la medida que promueven al teatro como una vivencia comunitaria, donde la obra como resultado, existe en la interacción entre actores y espectadores en un espacio determinado. Desde la visión de Sánchez:

[...] Reinhardt había hecho la experiencia de trabajar en espacios no convencionales. El mas interesante el circo Suman, donde en 1910 presentó su Edipo Rey ante más de 5.000 espectadores. El teatro circular, según Reinhardt, permitía que el público abrazara el acontecimiento representado, que el público participara orgánicamente en el espectáculo como en una celebración ritual. <sup>108</sup>

Reinhardt señala la necesidad de trascender el escenario frontal y experimenta las posibilidades que implica un contacto más directo y cercano entre actor y público. Este creador genera con sus obras la conciencia de que el espacio es un lenguaje más de la representación y no un dato a priori: “[...] que diferentes espacios son necesarios para obras diferentes; que el ritmo de la acción, la sugestión de la escena, la relación entre espectador y espectáculo, son modalidades creativas del director” <sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946, p.124

<sup>108</sup> **José Sánchez:** *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, España, Ed. Akal. 1999 p. 34

<sup>109</sup> **Fabrizio Cruciani:** *Arquitectura Teatral*, México, Grupo de editores Gaceta, 1994, p.220

Al analizar los antecedentes en cuanto a la transformación del uso del espacio escénico en el siglo XX, podríamos decir que en la mayoría de las experiencias que hemos citado, los creadores cambiaron su perspectiva en cuanto al soporte del espacio escénico. Es decir, sí en el teatro mimético la construcción de un mundo estaba dada por el decorado y su capacidad para trasladar al público a una cierta realidad, entonces, el teatro no mimético propuso experimentar una comprensión del espacio escénico, a partir del lenguaje que generan los actores desde su propio cuerpo, como ocupación y uso del espacio. Varios de los creadores de esta época ven en la ruptura de la ficción, una nueva forma de comprender la representación teatral y sobre todo el espacio escénico, incorporando incluso el espacio destinado al público como el blanco a intervenir. Filippo Tommaso Marinetti, en su manifiesto futurista sobre el teatro de variedades declama lo siguiente:

El teatro de Variedades es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosamente de la acción, cantando también él, acompañando a la orquesta, intercambiando con los actores frases imprevistas y diálogos extravagantes. Éstos polemizan bufonescamente con los músicos. El teatro de variedades utiliza el humo de los cigarrillos y de los cigarrillos para fundir la atmósfera del público con la del escenario. Y gracias a que el público coopera con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla al mismo tiempo en sobre el escenario, en los palcos y en la platea.<sup>110</sup>

Los futuristas, particularmente, pensaban la posibilidad de hacer participar a las masas del espectáculo escénico, donde los espectadores serían parte integrante del conjunto de la representación. En estos espectáculos la interacción traspasaba todos los límites llegando incluso a hostigar a los espectadores con bromas para presionar su respuesta y participación: “Marinetti proponía derramar cola líquida sobre los asientos para que las damas y caballeros pegado a sus butacas en la platea, provocaran la hilaridad general. Con el mismo fin, aconsejaba lanzar rapé u otros polvos similares para provocar estornudos.”<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> José Sánchez, Op. Cit. p. 116

<sup>111</sup> **Galina Tolmacheva:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946, p.257



Los futuristas se planteaban con una libertad absoluta frente al texto del autor, reformándolo o a su antojo y actualizándolo para que fuera afín a los tiempos que se vivían, la tecnología, la rapidez de la producción y los adelantos de la ciencia. Es decir, reivindicaban la libertad del creador frente al autor:

Marinetti está contra el drama psicológico, la verosimilitud, el tema del amor. Los escenógrafos y directores de escena futurista preconizan la no-obediencia al autor, el no respeto a la exactitud histórica, la intrusión de la modernidad en la escena, la orientación hacia el music-hall antes que un teatro dramático.<sup>112</sup>

A pesar de que teóricamente esta corriente nos propone grandes transformaciones desde sus manifiestos, los antecedentes nos indican que, en la práctica, no llegó a constituirse un teatro futurista, más bien estas experiencias se limitaron a obras de carácter excepcional presentadas por Marinetti.

Dentro del mismo periodo es importante destacar otra de las tendencias experimentales que destacaron en el siglo XX por su investigación en las posibilidades de contacto entre actor y espectador, es el teatro Dadá. Estas fórmulas llevan al extremo la idea de enfrentamiento entre actor y espectador, siendo la asistencia a estos espectáculos una experiencia que podía resultar en algunos casos un tanto invasiva: “DADÁ actuaba con un programa perfecto: incitaba para defraudar luego, injuriaba, insultaba, recibía los palos con la mejor sonrisa, y el público salía de cada función exaltado o agotado<sup>113</sup>

Estas experiencias son denominadas por De Marinis y Aslan como Nuevo Teatro. Estas tendencias pretendían derrocar las tradiciones y el academismo. Tanto el futurismo como el surrealismo presentan espectáculos en que se burlan e ironizan sobre los cánones establecidos derrumbando todo tipo de convencionalismo. El teatro Dadá arremete contra el lenguaje desintegrándolo. Aslan describe este proceso de la siguiente manera: “Apollinaire ha

---

<sup>112</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 130

<sup>113</sup> **Henri Béhar:** *Sobre teatro DADA y Surrealista*, Barcelona, Barral editores, 1970, p. 14

suprimido la puntuación y preconizado lo inverosímil. La intriga desaparece; el texto estalla, se vuelve absurdo; se busca una escritura inconsciente [...] se tiende a un lenguaje hablado que no parezca premeditado [...]”.<sup>114</sup> También se modifica la noción de personaje, este se descompone, se despersonaliza incluso puede ser entendido como un objeto. El nuevo teatro deja de manifiesto la idea de que el director de escena es quien reconstruye la obra con libertad absoluta respecto del autor, convirtiéndose en co-autor. Finalmente el espacio del espectador es intervenido de múltiples formas, movilizándolo, haciéndolo participar, introduciendo a los actores entre el público y sacando a los espectadores a escena, es decir, se remodela por completo el espacio escénico:

El espectador ya no acude a una sala a escuchar y ver, arrellanado en su butaca, para salir como ha entrado, a las dos o tres horas. En adelante habrá de darse por aludido, tendrá que asentir o protestar, intervenir si es preciso, pero nunca podrá considerarse ajeno al espectáculo que se desarrolla en su presencia, porque se trata de la vida, de su vida.<sup>115</sup>

Odette Aslan interpreta el movimiento Dadá como un comportamiento de insumisión a todo, rechazo de las coacciones intelectuales, de la lógica, del razonamiento, de lo trivial, regresión a la infancia, retorno hacia el comienzo: “Era exhibicionista y no disimulaba su afición a las manifestaciones públicas; es más, incluso las buscaba, provocando a los espectadores [...]”.<sup>116</sup> Según Aslan lo que más le interesaba a los dadaístas era actuar y hacer actuar a los demás, los espectáculos provocaban al espectador. Desarrollaban unas especies de reuniones tumultuosas en el teatro Michel, y en el teatro de La Cigale que tenían por objeto convertir al espectador en sujeto participante del acontecimiento.

Un heredero tardío de la fórmula Dadá es el Happening, De Marinis lo caracteriza como la “deconstrucción del público”, es decir, los actores buscaban un contacto íntimo con el espectador: “apunta en primer término a la potencialización de su capacidad perceptiva y de su

---

<sup>114</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 130

<sup>115</sup> **Henri Béhar:** *Sobre teatro DADA y Surrealista*, Barcelona Barral editores, 1970, p.11

<sup>116</sup> **Odette Aslan,** Op. Cit. pp. 130-131

reacción emotiva intelectual.”<sup>117</sup> Algunas de las estrategias que se desarrollaron a través del happening y las performances para generar la participación del espectador fueron la hiperestimulación sensorial no sólo de la vista, sino también el oído y los sentidos menores y privados, como el olfato, el gusto y hasta el tacto. En estos espectáculos era frecuente que los actores obligaran o demandaran al espectador la realización de ciertas acciones: “El happening exige una apertura de espíritu libertaria; cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real [...] Toda persona presente en un happening participa de él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad.”<sup>118</sup>

Posteriormente otro de los directores más importantes que aportó en el plano de las transformaciones, tanto en la forma de concebir el espacio teatral, como en el rol del espectador, fue Bertolt Brecht. En su texto *Breviario de estética teatral*, establece que el teatro debe tener como tema principal la participación del público:

Para nuestro propósito no podemos dejar el teatro tal como es [...] Veremos que los espectadores permanecen casi inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajado por una gran debilidad. Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes, durmientes que tiene sueños inquietos[...]El rapto en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas, es tanto más profundo cuanto mejor saben recitar los actores; tanto es así que desaprobando este estado de cosas, nosotros estamos tentados de proponer que el actor recite del peor modo posible<sup>119</sup>

Podemos asociar la idea de interacción a la metodología de Brecht, en el sentido en que su obra necesitaba de la participación del espectador para la construcción de un determinado sentido. Con el objetivo de evitar que el espectador fuera abducido por la historia, proponía que los acontecimientos sucedieran inadvertidamente, como una forma de sorprender al espectador, para que éste despierte y sea capaz de juzgar lo que está contemplando. “Sin él como colaborador la representación es incompleta [...] El espectador incorporado al acontecimiento

---

<sup>117</sup> **Marco De Marinis:** *Living Theatre; La utopía del teatro viviente*. Barcelona, Ed. Paidós, 1988, p. 82

<sup>118</sup> **Jean J. Lebel:** *El Happening*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1967, p. 101

<sup>119</sup> **Bertolt Brecht:** *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La rosa blindada, 1963, p. 30

teatral, es teatralizado. De esta manera el acontecimiento teatral no se produce ya tanto “dentro de él” como “en él”<sup>120</sup> En sus espectáculos el espectador era distanciado, increpado e invitado a reflexionar, es decir, se depositaba en el espectador, la responsabilidad de articular la narración. Esto sucede porque la estructura narrativa de sus obras rompía con el modelo aristotélico generando una estructura no lineal:

A partir de esta forma de comprender la representación Brecht distingue la diferencia entre el teatro épico y lo que él denomina teatro burgués o “drama”: Desde una perspectiva del teatro como interacción podemos entender el distanciamiento como otra de las formas de incentivar al actor y al espectador a una actividad permanente de interrogación a la obra: Así mismo el actor es comprendido como un revolucionario del propio espacio teatral y sus formas de producción. Alejándose de la dinámica del teatro tradicional que convierte a los actores en estrellas del espectáculo y reproductores de la lógica burguesa:

El espectador debe estar en condiciones de seguir los sucesos del escenario en una actitud muy precisa- que pueda aprenderse- y comprenderlos en sus relaciones multilaterales [...] No debe identificarse espontáneamente con determinados personajes para luego conformarse con haber participado de sus vivencias<sup>121</sup>

Así mismo, Brecht exige a su propio teatro y en especial a los actores que abandonen la idea de complacer al público a través del abuso de la ficción. Esta perspectiva respecto a rol del espectador denota el espíritu de una época que despierta a los nuevos movimientos ideológicos y políticos. Nuevos objetivos para un teatro que quiere despertar a las masas, motivarlas para que protagonicen la historia.

Estas ideas estaban basadas en una comprensión racionalista del mundo, convirtiéndose el teatro en espacio para interrogar la realidad, en la cual la función de los actores es entregar información. Desde la perspectiva del teatro como interacción entendemos la operación

---

<sup>120</sup> **Bertolt Brecht:** *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 57

<sup>121</sup> **Bertolt Brecht,** Op. Cit. p. 99

brechtiana como una forma de generar conocimiento a partir de la relación entre actor y espectador. Desde esta misma perspectiva, uno de sus aportes más significativos en el plano de la interacción entre actor y espectador, tiene que ver con su forma de comprender la representación como un todo fragmentado;

Brecht, por su parte, aplicó fielmente a su dramaturgia y a su puesta en escena la idea del montaje formulado por Eisenstein como sucesión de imágenes de las cuales surgía, por asociación de ambas en la imaginación del espectador, una tercera imagen, no equivalente a la suma de las dos primeras, sino cualitativamente distinta de ellas.<sup>122</sup>

Una de las perspectivas más importantes para nuestra investigación es el trabajo desarrollado por el ya citado, Antonin Artaud. Este creador nos entrega una serie de criterios en torno a las formas de entender el teatro y la representación, las cuales serán trascendentales para nuestro capítulo de investigación creativa. Además, conforme al espíritu reformador de su época, encontramos dentro de sus escritos la descripción de estrategias de uso del espacio que incentivan el contacto entre actor y espectador:

Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se establecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre actor y espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.<sup>123</sup>

Aslan escribe sobre Artaud destacando la necesidad de hacer del escenario un espacio vivo e impredecible. Desde su perspectiva podemos entender cómo el espacio determina las posibilidades de interacción entre actor y espectador:

El escenario debe transformarse en un lugar donde uno esté en peligro, donde cada noche suceda algo único que proporcione corporalmente algo tanto a quien actúa como a quien va a ver actuar[...]Dirigir

---

<sup>122</sup> **José Sánchez:** *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid España, Ed. Akal. 1999 p. 23

<sup>123</sup> **Antonin Artaud:** *El teatro y su doble*, Barcelona, Ed Edhasa, 1978, p. 109

cada uno de los medios escénicos en función de esta acción alucinatoria sobre el espectador. El escenario y la sala no deberán estar separados, el espectáculo deberá rodear al público <sup>124</sup>

Artaud plantea escenario como un lugar de peligro, a partir de la noción del enfrentamiento de los cuerpos en la interacción. Es el actor como cuerpo distinto y desconocido el que puede hacer del espectador alguien vulnerable e, inversamente, es el espectador el que tensiona el desenvolvimiento del actor. Si en definitiva sabemos que la ficción es artificial, aquello que puede sobrecogernos es esa humanidad real y cercana que presenta el actor desde su arrojo y el espectador desde esa aparente pasividad. Es el cuerpo del actor el que puede modificar al espectador, es en relación con un otro que el cuerpo humano se modifica orgánica y psíquicamente de forma radical. Las pulsiones que se origina en nuestro cuerpo, son producto de la experiencia de un otro, ya sea como objeto de deseo o aborrecimiento. En palabras de Artaud: “Una verdadera pieza teatral perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual” <sup>125</sup>

En términos más concretos Artaud especifica una forma de hacer flexible y participativo el espacio escénico:

[...] El público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor. En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala...La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, los paroxismos estallarán de pronto, arderán como incendios en diferentes sitios. <sup>126</sup>

Bajo esta perspectiva, podemos entender el espacio como un lugar en que espectador está en contacto directo con el actor. A partir de estas ideas, Artaud buscaba generar lo que él llamo un teatro vivo. Peter Brook se refiere a este concepto definiéndolo de la siguiente manera:

---

<sup>124</sup> **Antonin Artaud:** *El teatro y su doble*, Barcelona, Ed Edhasa, 1978, p. 109

<sup>125</sup> **Antonin Artaud:** *El teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1978, p. 31

<sup>126</sup> **Antonin Artaud,** *Op. Cit. pp. 109-110*

[...] es cuando un actor crea para sí mismo, de acuerdo con sus necesidades más recónditas, y al mismo tiempo para otra persona. Resulta difícil comprender el concepto verdadero del espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario...El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente: un gesto de afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas, pero también implica una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto <sup>127</sup>

Desde la perspectiva del convivio, las ideas de Artaud representan una radicalización de nuestros objetivos en torno a la interacción cuerpo a cuerpo entre actor y espectador. *En el texto Artaud. Polémica, correspondencia y textos*, Paule Thevenin cita la siguiente carta de Artaud que deja de manifiesto las necesidades de este creador, esclareciendo el vínculo que reconocemos entre su obra y nuestra investigación:

cuando recito un poema no lo hago para ser aplaudido, sino para sentir cuerpos de hombres y mujeres, digo cuerpos, temblar y vibrar al unísono del mío, virar como se vira, de la obtusa contemplación del buda sentado, muslos instalados y sexo gratuito, al alma, es decir, a la materialización corporal y real de un ser integral de poesía <sup>128</sup>

Si bien Artaud, no elaboró una metodología específica para el quehacer teatral, instaló la noción de cuerpo como centro neurálgico de su teatro. Sus visiones nos acercan a las posibilidades que queremos observar. Pensar en la percepción de los cuerpos en la interacción teatral. Para Artaud el cuerpo del actor es un instrumento de liberación, exige el abandono de la psicología y la racionalidad para provocar la catarsis del cuerpo, el desdoblamiento. La posibilidad de que el actor deje salir su ser visceral para remover al espectador en su esencia inconsciente. Reconocemos en los escritos de Artaud un antecedente definitivo de lo que hemos entendido como esencia del teatro, es decir, el convivio o encuentro de presencias. Le adjudicamos entonces desde su discurso poético, haberle otorgado el protagonismo al cuerpo y

---

<sup>127</sup> **Peter Brook:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona Editorial Nexus. 2000. P .64

<sup>128</sup> **Paule Thevenin,** *Claude Roy, George Charbonnier, Jaques Derrida, Maurice Blanchot, Gaston Bounoure y Caredec: Artaud. Polémica, correspondencia y textos*. Ed. Jorge Álvarez, 1968, p. 31

sus posibilidades, por sobre lo que él mismo define como teatro de texto. Bajo esta perspectiva pensamos que Artaud comprendió que el cuerpo como experiencia, es la materia específica sobre la cual opera el arte teatral: “Saber que una pasión es materia, que está sometida a las fluctuaciones prácticas de la materia, da sobre las pasiones un dominio que extiende nuestra soberanía [...] El hombre sacudido por tics y los dolores, al cual la sociedad de su tiempo había negado el teatro con que soñaba, esa carne materializada y ese espíritu asediado, levanto el modelo de un teatro como el proyecto más necesario para su carencia [...]”<sup>129</sup>

Al alero de lo que Artaud denominó como Teatro de la Crueldad, podemos empezar a encaminar nuestra pregunta sobre cómo intensificar la experiencia del espectador, es decir, pensar en cómo potenciar las posibilidades de la percepción en la interacción teatral. Donde la cercanía de los cuerpos de actor y espectador nos puede entregar el desenmascaramiento, enfrentamiento que en definitiva es apertura, exposición total del actor en búsqueda de la ofrenda del cuerpo para su liberación. Así lo indica Claude Roy, en el texto: El idiota sagrado de nuestra aldea: “La singular violencia del vocabulario de Artaud, su referencia agresiva a la noción de crueldad [...] su paralelo entre el teatro y la peste, no deben engañar;”<sup>130</sup>. Así lo que llamamos enfrentamiento, tiene como centro una necesidad de transformación, de movimiento en el actor y en el espectador. Más allá de una forma de agresión, estos autores nos hablan de la violencia de la entrega, la violencia que implica ese desenmascaramiento frente a un desconocido, Claude Roy lo explica del siguiente modo:

Distinguimos “Se entrevé, de tal modo el sentido de la crueldad como necesidad y rigor. Por cierto que Artaud nos invita a pensar solamente, mediante la palabra crueldad, en “rigor, aplicación y decisión implacable”, “determinación irreversible”, “determinismo”, “sometimiento a la necesidad”, etc., y no necesariamente en “sadismo”, “horror”, “sangre derramada”, “enemigo crucificado”, etc.”<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Paule Thevenin, *Op. Cit.* p.23

<sup>130</sup> Paule Thevenin, *Op. Cit.* p. 22

<sup>131</sup> Paule Thevenin, *Op. Cit.* p. 67



Para nosotros la idea de teatro vivo tiene que ver con permitir que se establezca la influencia del cuerpo del otro. Generar desde el espacio la posibilidad de sentir-percibir a otro con la potencia que se desprende de ese contacto. Donde hacer contacto significa humanizar al otro a partir de su reconocimiento, esta perspectiva quiere pensar el teatro como un espacio para estar vulnerable, para permitirse mutuamente la fragilidad, la exposición. En palabras de Artaud: “la representación cruel debe invadirme. Y la no-representación es, entonces, representación originaria, si representación significa también despliegue de un volumen, de un medio de varias dimensiones, experiencia productora de su propio espacio”<sup>132</sup>

Jaques Derrida en el texto: Artaud. Polémica, correspondencia y textos, aclara las principales características que distinguen el Teatro de la Crueldad, de otras formas de la representación:

A partir del momento en que “en el teatro de la crueldad el espectador se encuentra en el medio, en tanto que el espectáculo lo rodea, la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador invadido ya no puede constituir su espectáculo y dárselo como objeto. Ya no hay espectadores ni espectáculo; hay una fiesta. Todos los límites que surcan la teatralidad clásica (representado/representante, significado/significante, autor/director/actores/espectadores, escenario/sala, texto/interpretación, etc.) eran prohibiciones ético-metafísicas, arrugas, muecas, rictus, síntomas de temor ante el peligro de la fiesta. En el espacio de la fiesta abierta por la transgresión, la distancia de la representación no debía ya poder extenderse. La fiesta de la crueldad elimina las rampas y las barandas ante “el peligro absoluto” que “carece de fondo”

133

En el caso de Artaud es importante destacar que si bien conocemos lo ambicioso de sus teorías, es complejo vislumbrar una metodología para llegar a concretar sus objetivos. Desde nuestra perspectiva pensamos que es posible acercarse a los objetivos de Artaud a partir del enfrentamiento entre actor y espectador. Entonces, nuestro interés por minimizar las barreras entre escenario y sala están vinculadas a generar, desde el uso del espacio, las posibilidades de esta confrontación. A pesar de que los objetivos de Artaud son complejos y quizás imposibles de

---

<sup>132</sup> *Paule Thevenin, Op. Cit. p.66*

<sup>133</sup> *Paule Thevenin, Op. Cit., p. 75*

lograr en toda su dimensión, creemos que ésta es la línea de investigación que nos interesa seguir, intentando comprender la violencia no sólo como la trasgresión del espectador, sino que como fórmula para su seducción. No visualizamos la influencia del cuerpo del actor desde una fórmula puramente invasiva. La violencia, en este caso, la comprendemos también como la posibilidad de seducir, de inducir al espectador a una experiencia. La violencia ocurre en la apertura hacia otro, es decir, al permitir el placer en todas sus dimensiones como vía de encuentro.

Hemos justificado la idea de enfrentamiento entre actor y espectador a partir de algunos elementos esenciales de lo que Artaud definió como Teatro de la Crueldad. También hemos argumentado que el impacto o trance que acontece tanto al actor como al espectador, al momento de desnudarse ante un desconocido, expresar su necesidad, o en definitiva, entregarse a la vivencia de la vulnerabilidad que exige la escena concebida por Artaud, implica un grado de violencia o transgresión de los participantes de esta experiencia. Podemos relacionar esta idea de la violencia como condición necesaria para el contacto, con la teoría del erotismo desarrollada por Georges Bataille, desde su visión: “Toda operación erótica tiene como principio la destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego”<sup>134</sup>. Bataille nos explica que el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. Esto porque sin la ruptura de la estructura discontinua en que se encuentra constituido el ser, la unión o encuentro erótico con otro no es posible. Esta ruptura y posibilidad de unión momentánea con un otro en el encuentro erótico, es la réplica de la violencia original del nacimiento y la consiguiente separación del cuerpo de la madre, o como la muerte, en la cual esa discontinuidad como existencia se desvanece. Bajo esta perspectiva podemos entender que si señalamos el encuentro entre actor y espectador como un enfrentamiento cuerpo a cuerpo de naturaleza erótica, la trasgresión y la violencia serán factores que operan como parte de la ceremonia del encuentro. Ubersfeld fundamenta esta noción a partir de su comprensión de la función del actor:

---

<sup>134</sup> **Georges Bataille:** *El Erotismo*. Barcelona , Tusquets Editores, 2007, P. 22

Él es la sustancia del espectáculo, el placer del espectador. Es la presencia misma irrefutable [...] paradójicamente, el comediante es a la vez productor y producto en el campo de los signos [...]El comediante esta en el centro de los códigos: visual y auditivo; de los sub-códigos: gestual fónico, lingüístico. Atraviesa los códigos inconscientes, ideológicos y culturales. Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él [...]El comediante fabrica signos que son al mismo tiempo estímulos y particularmente estímulos eróticos.<sup>135</sup>

Las ideas de Artaud han influenciado a distintos realizadores que han intentado alcanzar su ideología teatral. En esta línea Peter Brook nos aclara un poco más respecto a las poéticas visiones de Artaud:

Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo actores y directores devotos, que crean de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedaran deseos e volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla [...] Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga<sup>136</sup>

Una de las trayectorias más importantes para esta investigación es la de de Jerzy Grotowski, al cual podemos señalar como uno de los directores que han desarrollado una metodología que se acerca a los lineamientos propuestos por Artaud. En el caso de Grotowski es importante destacar que su trayectoria circuló por distintas etapas. En lo que concierne a esta investigación, nos interesa el proceso en que este director investigó la relación directa entre actor y espectador:

Desafiando al espectador el actor se desafía a sí mismo. El teatro debe violar las estereotipaciones de nuestra visión de mundo. Los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio; debe violarlos brutalmente, en cuanto estas estereotipaciones están modeladas en el organismo humano (en el cuerpo, en la respiración, en las reacciones interiores), debe violar por lo tanto ciertos tipos de tabús; es a

---

<sup>135</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador*. Madrid, España, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p. 160

<sup>136</sup> **Peter Brook.** *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona Editorial Nexus. 2000. P.67

través de ésta trasgresión que el teatro nos permite – con un shock, con un sacudimiento que hace caer las máscaras [...] <sup>137</sup>

Es evidente que en esta fase Grotowski entiende el teatro como un flujo de energía que acontece entre actor y espectador. Nos acerca a la idea de un teatro como enfrentamiento entre actor y espectador. Enfrentamiento que tiene como objetivo un acto de entrega y de exposición, un acto de curación: “Para cada espectáculo nuestra mayor preocupación es encontrar una particular relación entre los actores y espectadores, extrayendo de todo ello las posibles conclusiones en lo que respecta a la sistematización el espacio teatral.” <sup>138</sup>

Marco De Marinis nos habla de transformaciones y fases de esta relación entre actor y espectador en la trayectoria de Grotowski. Explica que si bien en un principio experimentó con la participación física del espectador en la obra, más adelante concluiría que esta fórmula no era la óptima para generar la participación del espectador: “[...] para obtener una verdadera participación del espectador que no debía ser física sino espiritual, intelectual y emotiva- no se debe acercarlo tanto al espectáculo sino que, más bien, se debe distanciarlo. Se redefine entonces el rol de espectador, no ya como participante sino como “testigo”. <sup>139</sup>

Entendemos estas afirmaciones en el contexto en que Grotowski comprende el arte como vehículo. En la cual entenderá al espectador como testigo:

...más allá de la aparente inmovilidad y de la aparente exterioridad, el espectador puede adherir totalmente a aquello que ve...es similar a la imagen que propone Artaud del actor en el patíbulo. Esa es la situación teatral ideal, la participación total que pasa a través de la distancia, de la separación, de la no participación física, de la inmovilidad. Se trata de dar al espectador el rol de testigo <sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> **Jerzy Grotowski:** *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970. p 19

<sup>138</sup> **Jerzy Grotowski:** *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970. p 17

<sup>139</sup> **Marco De Marinis:** *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 1ªed. 2004, p. 46

<sup>140</sup> **Jersey Grotowski:** *Hacia un Teatro Pobre*, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 46

Respecto a la utilización del espacio escénico en esta fase, el propio Grotowski lo describe de la siguiente manera:

Prácticamente hemos renunciado a la escena. Lo que es verdaderamente indispensable es la sala vacía, donde se pueda disponer de los sitios para los espectadores y para los actores de forma distinta para cada espectáculo. Los actores pueden moverse en los diversos pasillos preparados entre los espectadores, como corifeos de la comunidad teatral, corifeos que entran directamente en contacto con los espectadores; se convierten en sus emanaciones y le imponen una parte dentro del espectáculo [...]

141

A pesar de que en esta fase Grotowski ya no considera la participación física de los espectadores, la idea de enfrentamiento prosigue. En este caso es posible entender la participación a partir de un espacio escénico que es compartido por actores y espectadores.

Los actores pueden incluso actuar entre los espectadores sin verlos, como si fuesen de vidrio, colocando elementos escénicos en la sala que sirvieran para encerrar a los espectadores, sino en la arquitectura misma de la acción, y otorgarles un valor visual o someterles a la presión del espacio <sup>142</sup>

Una de las técnicas más radicales en cuanto a la relación entre actores y espectadores en la trayectoria de Grotowski, es lo se conoce como Parateatro. El punto central de las experiencias parateatrales era el encuentro, la relación con el otro. Respecto al Parateatro, De Marinis aclara: “[...] ya no existe la división entre los que “hacen” y los que “asisten”. Todos los que participan en estos encuentros están en el mismo plano, todos están en condiciones de obtener una experiencia personal.” <sup>143</sup>El parateatro es “teatro de participación”. Grotowski elimina la

---

<sup>141</sup> **Jerzy Grotowski:** *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tsquets Editores 1970, p. 17

<sup>142</sup> **Jerzy Grotowski,** Op. Cit. p. 17

<sup>143</sup> **Marco De Marinis:** *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 1ªed. 2004, p. 54

distinción entre actores y espectadores, en eventos que proponen el contacto espontáneo entre líderes experimentados y participantes externos. A menudo, los actores del Teatro Laboratorio lideran estos eventos parateatrales, realizando encuentros masivos de personas en, performances, encuentros públicos, películas, demostraciones y eventos parateatrales.

Si bien podríamos considerar la iniciativa parateatral como coincidente con la idea de convivio como esencia del teatro que hemos planteado en el primer capítulo de esta investigación, es necesario preguntarse en este punto cuál es la distinción entre esta noción y cualquier otro tipo de experiencia de interacción. El convivio acontece como forma general siempre que se encuentre seres humanos reunidos, sin embargo, el convivio teatral tiene condiciones específicas para su realización, por ejemplo la relación espectadores –actores, cuya permanencia es imprescindible para que el teatro conserve su carácter de espectáculo. No es nuestro objetivo definir si las experiencias parateatrales pueden ser consideradas teatro o no, sin embargo, exponemos en este punto que existe una frontera muy delicada entre lo que entendemos como espectáculo teatral, y el convivio en sus distintas formas y posibilidades.

A partir de la revisión de los antecedentes presentados, hemos comprendido que la necesidad de modificar la caja italiana para incluir al espectador, trajo como consecuencia un fuerte movimiento desde lo mimético hacia lo no mimético, es decir, el hecho de incluir al espectador termina con esa especie de ficción clausurada en la que el espectador era ignorado por la representación. Al aparecer su presencia como parte fundante del espectáculo, se hace evidente la convención entre actor y espectador, distanciándose de las tendencias naturalista y realista que comprenden la escena como una extensión del mundo real. Es decir, la idea de suprimir la división entre escenario y sala, implicó la transformación de la dinámica que propiciaba el teatro realista, el cual mantenía la escena a distancia, anulando la presencia del espectador. Al observar los antecedentes nos quedan claras las motivaciones y necesidades que guiaron estas transformaciones. En muchos casos se trata de antecedentes estrictamente técnicos respecto a las limitaciones que determina el teatro a la italiana, en otros casos, estas transformaciones buscan mayores grados de libertad para la creación de espacios y formas de representación, tales como la desobediencia al autor, o la búsqueda de nuevas formas de teatralidad. Estas propuestas

reflejan las inquietudes estéticas e ideológicas que afloraron en los creadores de esa época, y son citadas en nuestra investigación como antecedente de una problemática que se remonta a los orígenes del teatro. El encuentro de presencias en el espacio teatral.

A modo de síntesis, podríamos resumir respecto a los antecedentes de las transformaciones del teatro del siglo XX, que en el plano de la interacción directa entre actor y espectador, las nuevas experiencias de ese periodo arrojan lo siguiente como estrategias para intensificar el convivio:

- Disolución de la división entre escenario y sala.
- Fortalecer el carácter convivial del teatro a partir de nuevos usos del espacio escénico, distintos a la organización frontal.
- Generar teatro fuera del teatro, interviniendo los espacios públicos.
- Construir el espacio teniendo en cuenta la visibilidad entre actor y espectador.
- Aproximar al actor y al espectador en el espacio, para potenciar la experiencia mutua.
- Diseñar espacios escénicos en donde existiera una continuidad entre escenario y sala, para incentivar la participación del espectador.
- Evidenciar los recursos de producción de obra.
- Evidenciar la presencia del espectador, a partir del uso del espacio y la iluminación.
- Generar formas de comunicación entre actor y espectador que obliguen al espectador a reaccionar (improvisación, shock, inducción, performance, autopenetración)
- El actor como guía del espectador.
- El actor como fuente de estímulos sensoriales del espectador
- Generar formas de participación activa del espectador en la obra.
- Incentivar al espectador a construir el sentido de la obra a partir de la asociación y síntesis de acciones e imágenes(no lineal)
- Comprender al espectador como testigo.

## **CAPÍTULO III**

### **La interacción teatral**

Recapitulando, podríamos decir que en la primera parte de esta investigación nos dedicamos a fundamentar la idea de que el convivio es la esencia del teatro. Esta consideración implicó como mínimo, entender que la base de la experiencia teatral es el encuentro de presencias humanas, en un espacio y tiempo determinado. Presentamos esta idea a partir de una base filosófica que intentó explicar cómo la experiencia humana esta ligada a la comprensión de la existencia de un otro, ya sea por la vía de la percepción, como experiencia existencial, o desde una perspectiva sociológica, la cual profundiza en la comprensión de la sociedad como resultado de las necesidades humanas de asociación y supervivencia. A partir de esto pudimos definir que el teatro es una actividad que tiene como esencia el encuentro entre personas, donde dicho encuentro tiene por objeto un proceso comunicativo el cual hemos entendido como interacción.

Para continuar con este razonamiento, en el segundo capítulo nos dedicamos a investigar sobre los antecedentes del concepto de interacción en el teatro del siglo XX. Los antecedentes nos mostraron cómo en este periodo de la historia del teatro, la interacción espectáculo y espectador se volvió uno de los temas centrales en la experimentación de la época, sobre todo en lo que se refiere a la discusión respecto de la eliminación de las barreras que tradicionalmente separaban el escenario de la sala. La síntesis de ese capítulo nos permitió diferenciar entre distintos tipos de interacción que se dieron en ese periodo, tales como la exacerbación de los sentidos en la fiesta trágica y en el teatro de masas; la interacción como parte del proceso cognitivo de significación y discusión con la obra, como ocurre en las propuestas de Meyerhold o Brecht; la perspectiva de Artaud, a partir de la cual, nos fue posible pensar el concepto de interacción como el enfrentamiento directo entre el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador; y finalmente las nociones desarrolladas por Grotowski, las que nos permitieron entender la idea de interacción como la entrega y desenmascaramiento del actor, en presencia del espectador,



cuyo objetivo fuere acercar el actor al público como una forma de hacer vivenciar a ambos de manera más radical el espectáculo.

En este tercer capítulo nuestro objetivo es desarrollar el concepto de interacción en profundidad. Este concepto nos servirá para observar el fenómeno del encuentro de presencias desde una perspectiva estructural, es decir, observar el teatro como un sistema de relaciones y comunicación entre personas.

El concepto de interacción es desarrollado por Fernando Poyatos de la siguiente manera:

El intercambio consciente o inconsciente de signos comportamentales o no comportamentales, sensibles o inteligibles, del arsenal de sistemas somáticos o extrasomáticos (independiente de que sean actividades o no-actividades) y el resto de los sistemas culturales circundantes, ya que todos ellos actúan como componentes emisores de signos (y como posibles generadores de emisiones subsiguientes) que determinan las características peculiares del encuentro. <sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> **Fernando Poyatos:** “Enfoque integrativo de los componentes verbales y no verbales de la interacción y sus procesos y problemas de codificación”, *Anuario de psicología Núm. 84, 1986, University of New Brunswick, Canadá, p.127*

Fernando Poyatos: Nacido en La Rioja, ha ejercido como académico en E.E.U.U y en Canadá. En la University of New Brunswick, Canadá, enseñó su principal especialidad, la comunicación no verbal, en los departamentos de psicología antropología y sociología. Autor de numerosos libros y publicaciones en diversas revistas de investigación, tales como:

*Comunicación no verbal, Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración.*

*-Los elementos no verbales en los textos literarios: Oralidad inherente y presencia explícita e implícita.*

*-Los comportamientos no verbales y su consideración en el aula.*

*-Inventario kinésico del Quijote: corpus completo y bases para su estudio.*

*-Los silencios en el discurso vivo y en la literatura: para el estudio realista del lenguaje y su entorno.*

La interacción es un proceso complejo tanto en la vida cotidiana como en otras instancias ya que la comunicación acontece en distintos planos en forma simultánea. La primera distinción importante que establece Fernando Poyatos en el proceso de interacción es la existencia de componentes internos y externos:

Elementos internos [...] representan los elementos activos o pasivos que pueden ser objeto de intercambio de signos entre los participantes, o que tienen, de todas formas, una relación directa con ese intercambio [...] y externos, que pueden afectar el intercambio aunque se encuentren fuera de su núcleo <sup>145</sup>

Si asociamos esta misma lógica a la interacción teatral podríamos definir como elementos internos a los signos que se transmiten e intercambian cuerpo a cuerpo entre actor y espectador. Y como elementos externos, a todos los factores que intervienen el espacio donde éste encuentro acontece, es decir, al sin número de recursos significativos que no son el cuerpo de actor, pero que sin duda dan marco y contexto a su desempeño, y que son fuentes de estímulo para la percepción del espectador, tales como el espacio sonoro, el diseño de iluminación, la escenografía, la utilería, la puesta en espacio, etc. Es decir, la interacción entre los recursos significantes y el cuerpo del espectador.

La idea de entender el fenómeno teatral desde el concepto de interacción obedece a los múltiples antecedentes que nos indican que la experiencia de nuestro cuerpo está condicionada desde el nacimiento por la relación que establecemos con el mundo, y principalmente, con los cuerpos de los demás. En este punto se hace necesario re-significar lo que entendemos por cuerpo con el objetivo de desnaturalizar la noción ordinaria que tenemos de él, ya que tanto en el teatro, como en la vida cotidiana, la experiencia del cuerpo tiende a convertirse en una obviedad, y para el caso de este estudio, nos parece importante revisar en profundidad lo que entenderemos como experiencia del cuerpo.

---

<sup>145</sup> **Fernando Poyatos**, *Op. Cit. p. 130*

Este tema de la conciencia del cuerpo y de la experiencia del hombre en el mundo que lo rodea, es abordado por variadas disciplinas. Estas investigaciones presentan distintos paradigmas respecto de la existencia y conductas del sujeto, siendo generalmente visiones que no concuerdan en varios de sus puntos. A pesar de ello, lo que nos interesa destacar de estas teorías, es que comprenden la experiencia de los individuos desde una perspectiva relacional, es decir, nos muestran la importancia del otro en la constitución de nuestra experiencia del cuerpo. A continuación, presentaremos de forma sintética algunos de los principales enfoques que aportan y fundamentan nuestra idea de enfrentamiento de los cuerpos, como estrategia para la intensificación del convivio.

Desde una perspectiva fenomenológica “El cuerpo es el vehículo del ser en el mundo, y tener un cuerpo es, para el ser viviente, unirse a un medio definido, confundirse con ciertos proyectos, comprometerse en ellos permanentemente [...]” <sup>146</sup>Esta idea de unirse a un medio definido nos encamina hacia la importancia que puede tener el otro, o lo otro, en la experiencia que tengo de mi cuerpo. Para Merleau Ponty el cuerpo entendido desde su organicidad o biología está íntimamente ligado a sus aspectos psicológicos. Esta perspectiva nos interesa porque fundamenta nuestra idea de que en el enfrentamiento de los cuerpos, tanto las estructuras psíquicas como orgánicas, comienzan a movilizarse y a reaccionar de manera conjunta, determinando el tipo de experiencia entre los participantes:

Los motivos psicológicos y las ocasiones corporales pueden entrelazarse, porque no hay un sólo movimiento en un cuerpo vivo que sea un azar absoluto con relación a las intenciones psíquicas, ni un solo acto psíquico, que no encuentre cuando menos su germen o su trazado general en las disposiciones fisiológicas [...] un proceso orgánico desemboca en un comportamiento humano, un acto instintivo vira y se hace sentimiento, o inversamente, un acto humano cae en sueño y se prosigue distraídamente como reflejo <sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> **Maurice Merleau Ponty:** *Fenomenología de la percepción*, México, editorial Fondo de la Cultura Económica, 1957, p. 89

<sup>147</sup> **Maurice Merleau Ponty,** *Op. Cit.* pp.95-96

La fenomenología de Merleau Ponty, comprende a la percepción como la forma de la experiencia humana, es decir, no es que el hombre sea por fuera de la percepción y tenga la capacidad de percibir, sino que en el acto de la percepción éste se constituye. Nos interesa esta perspectiva porque consideramos que investigar en el área de la interacción cuerpo a cuerpo, exige comprender la percepción como el área objetiva y subjetiva en la que el teatro acontece. Desde esta certeza entenderemos el cuerpo no como un objeto del mundo, sino como un medio de comunicación con éste, es decir, el mundo tampoco es una suma de objetos, sino un horizonte latente de nuestra experiencia.

El enfoque fenomenológico nos entrega la visión del cuerpo como un sistema que desde la experiencia del mundo funciona como un todo integrado. El cuerpo capta y elabora la experiencia en términos de información compleja, entrando en relación con las individualidades de otros cuerpos en el espacio. Podríamos inferir que en el teatro, esta posibilidad de relacionarse está dada principalmente por el uso del espacio teatral, el cual determina formas de relación con mi propio cuerpo y formas de percibir el cuerpo del otro. Quedó esto demostrado en la revisión que hicimos en el segundo capítulo, respecto de los usos y formatos posibles del espacio teatral y de cómo éstos determinaban formas de ver y de actuar.

En tanto tengo “órganos de los sentidos”, un “cuerpo”, “funciones psíquicas” comparables a las de otros hombres, cada uno de los momentos de mi experiencia deja de ser una totalidad integrada, rigurosamente única, en que los detalles no existirían sino en función del conjunto y me convierto en un lugar en el que se entrecruzan una multitud de “causalidades”[...]mi vida entraña ritmos que no encuentran su razón en aquello que he elegido ser, sino su condición en el medio trivial que me rodea

148

Desde la perspectiva fenomenológica nuestra experiencia de ser en el mundo, está definida por la relación perceptiva que establecemos con aquello que nos rodea, es decir, cómo percibo las cosas y a los demás individuos. Cuando el autor se refiere a las causalidades que presenta el mundo que nos rodea, encontramos una base para nuestra hipótesis de que el espacio influye en

---

<sup>148</sup> Maurice Merleau Ponty, *Op. Cit.* p.91

la experiencia del cuerpo, o que por lo menos, ofrecerá un contexto específico para la experiencia perceptiva tanto del actor como del espectador. En este punto es preciso relacionar la perspectiva fenomenológica de la percepción como experiencia del mundo, con un alcance más específico desarrollado por Fernando Poyatos, el cual describe de manera concreta los canales de percepción en la interacción. Es decir, las vías de ingreso de la información que percibimos desde el cuerpo de un otro:

1. Auditivamente: lenguaje verbal, paralenguaje, algunas formas kinésicas, sonidos corporales y elementos externos etc.
2. Visualmente: conductas kinésicas, proxémica, reacciones dérmicas, características somáticas estáticas, la mayoría de los somatoadaptadores y objetoadaptadores, el ambiente construido y objetual, y los elementos naturales como la arena, la hierba etc.
3. Olfativamente: sudor y otras secreciones corporales, perfumes, lociones alimentos etc.
4. Táctilmente (más exactamente a través de los sentidos cutáneos de contacto, presión, dolor, calor y frío): reacciones químicas como el sudor o las lágrimas, subidas o descensos térmicos, características y reacciones dérmicas, peso de un cuerpo y textura de los objetos.
5. Cenestésicamente sobre todo junto con la percepción dérmica a través de músculos nervios tendones y articulaciones); las conductas kinésicas de contacto en situaciones proxémicas íntimas, así como, por ejemplo, los movimientos de otra persona transmitidos por un sofá compartido.
6. Gustativamente sabores de comida y de bebidas, de pseudo nutritivos como el tabaco o el betel, de reacciones químicas corporales o cosméticos <sup>149</sup>

La descripción de estos canales perceptivos nos presenta una variedad de posibilidades para estimular al espectador. Es decir en el capítulo de estrategias podríamos diseñar acciones teatrales que estimulen los distintos canales perceptivos.

---

<sup>149</sup> **Fernando Poyatos**, *Op.cit p. 133-134*

El investigador Schilder citado por Michel Bernard en su texto *El Cuerpo*, propone que la percepción no existe sin acción; “[...] la percepción y la respuesta motriz son los dos polos de la unidad de comportamiento”<sup>150</sup>. Este autor fundamentó esta noción a partir de la teoría de la gestalt, la cual determina la unidad percepción acción, al igual que la unidad impresión y expresión “[...] constituye una totalidad original y dinámica que los teóricos de la lengua alemana llaman una “Gestalt”, es decir una “forma” o “estructura”.<sup>151</sup> Las ideas de Schilder nos anuncian la posibilidad de ver una estructura en la relación entre espectáculo y espectador, estructura que estaría dada por la información que se reciben y se emite.

Este razonamiento se relaciona con lo que George Mead, determina como conversación de gestos en su texto *Espíritu, persona y sociedad*: “El término “gesto” puede ser identificado con estos comienzos de actos sociales que son estímulos para la reacción de otros individuos.”<sup>152</sup> Esto significa entender que los gestos como partes del acto de un individuo, se convierten en un estímulo para que el otro individuo se adapte a dichas reacciones, es decir: “[...] esa adaptación se convierte a su vez en estímulos para que el primero cambie su acto y comience otro distinto.”<sup>153</sup>

A partir de la definición del gesto en Mead, podemos entender la interacción entre actor y espectador como un proceso social que se constituye a partir de gestos. Gestos que podríamos aislar, ya que tienen su función en tal proceso y que puede convertirse en una expresión de emociones o llegar a ser más tarde la expresión de un significado, una idea. Esto nos muestra un camino posible en el proceso de diseño de estrategias de intensificación del convivio, para nuestra fase creativa:

Los gestos son, pues, esa parte del acto responsable por la influencia sobre otras formas. El gesto, en cierto sentido representa, representa el acto en el grado en que afecta a la otra forma. La amenaza de violencia, como la del puño cerrado, es el estímulo para que la otra forma se defienda o huya. Lleva en sí el sentido del acto mismo. No me refiero al sentido en términos de conciencia reflexiva, sino en

---

<sup>150</sup> **Schilder citado en Michel Bernard:** *El Cuerpo*, Buenos Aires Ed. Paidós, 1976, p.40

<sup>151</sup> **Ibíd.**, p.40

<sup>152</sup> **George H. Mead:** *Espíritu, Persona y Sociedad*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1973, p. 86

<sup>153</sup> **Ibíd.**

términos de conducta. Para el observador el gesto significa peligro y la respuesta del individuo a ese peligro.<sup>154</sup>

Para Wallon “Esta adaptación emocional es esencialmente de origen postural y su núcleo es el tono muscular: todas las manifestaciones emotivas, desde la más grosera hasta la más refinada, desde la carcajada a la sonrisa, entrañan contracciones tónicas de los músculos, es decir, simples variaciones de la consistencia de los músculos”<sup>155</sup> Es interesante preguntarse qué posibilidades tiene el actor y el espectador de percibir estas modificaciones tónicas, es decir, en qué contexto puede ser captado este tipo de comunicación. En otro de sus textos, Wallon determinará que las emociones intensas, absorben por un momento la personalidad entera, provocando a menudo una anestesia, una sordera o ceguera mental:

[...] Se manifiesta en el organismo por movimientos inconexos y contracciones musculares, por una respiración acelerada o de ritmo disminuido, por el flujo de sangre al rostro, etc. [...] <sup>156</sup>

Para el psicoanálisis Freudiano, incluso antes del nacimiento, vivimos nuestro cuerpo como pulsión sexual diversificada. Esta forma de entender la experiencia del cuerpo nos remite al concepto de libido, el cual es comprendido por el autor como la energía de los instintos que se relaciona con el concepto de amor en sus múltiples dimensiones, siendo característico de esta energía, la abnegación y la tendencia a la aproximación del objeto de amor. Ya en estas primeras afirmaciones podemos distinguir el carácter relacional que le otorga el psicoanálisis a la vivencia del cuerpo, en este caso, la relación que se establece primariamente entre madre e hijo, vinculada a la necesidad de alimentación. Podríamos decir entonces, que ésta junto a otras necesidades, son las fuentes de origen de los instintos: “Por fuente del instinto se entiende aquel proceso somático que se desarrolla en un órgano del cuerpo, y que es representado en la vida anímica por el instinto”<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> **George H. Mead**, *Op. Cit.* p. 95

<sup>155</sup> **Wallon** citado en *Michel Bernard*, *Op. Cit.* p.52

<sup>156</sup> **Henri Wallon**: *La conciencia y la vida subconsciente*, Argentina, 1948, Editorial Kapelusz, p. 15

<sup>157</sup> **Sigmund Freud**: *El Malestar de la Cultura*, Alianza Editorial, 1970, Madrid, p.137

Lo que nos interesa del enfoque psicoanalítico es la posibilidad de relacionar la experiencia del cuerpo como el vínculo con el objeto de deseo, con la vivencia del cuerpo y el vínculo que se establece entre actor y espectador. Pero antes de llegar a este punto es necesario que comprendamos qué estamos entendiendo por instinto. Freud establece una distinción entre los estímulos externos y lo que entiende por instinto:

Los estímulos instintivos no provienen del mundo exterior, sino del interior del organismo [...] no actúan nunca como una fuente impulsiva momentánea, sino siempre como fuerza constante [...] lo denominaremos mejor necesidad, y lo que suprime esta necesidad es la satisfacción. Esta puede ser alcanzada únicamente por una transformación adecuada de la fuente de estímulo interna.<sup>158</sup>

Es posible para nosotros, distinguir en el fenómeno teatral formas de vínculo que obedecen a necesidades internas y primitivas. Es decir, entendemos el teatro como una práctica cultural de sublimación de la libido que responde a necesidades primitivas de nuestra psiquis, necesidad de generar vínculos entre personas. Ya abordamos este tema desde otra perspectiva en el primer capítulo, cuando determinamos al convivio como la esencia del teatro y fundamentamos su carácter ritual como práctica de socialización. Por ejemplo, es interesante la relación que podemos establecer entre lo que Freud denomina perversidad polimorfa, y las posibilidades que nosotros concebimos en el espectador. Este concepto se refiere a la capacidad polivalente y amoral del goce en los niños:

[...] cada niño vive su cuerpo según la singularidad de su historia propia, según las experiencias personales de satisfacción o frustración de su libido [...] ese goce no apunta a los demás ni a un objeto exterior, sino que se endereza al mismo cuerpo del niño que lo experimenta o, más exactamente, a las diversas zonas erógenas u órganos que componen el cuerpo<sup>159</sup>.

La visión del autoerotismo en Freud nos permite comprender al espectador como “amoral”, aquel que es capaz de viajar desde la angustia al placer que se instala y proyecta, desde y en el cuerpo de los actores, pudiendo disfrutar indistintamente de la crueldad, la ternura, la perversión,

---

<sup>158</sup> Sigmund Freud, *Op. Cit.* p.134

<sup>159</sup> Sigmund Freud, *Op. Cit.* p.130



el morbo, la alegría, el placer, la violencia, etc. Coincidente con esta visión, Anne Ubersfeld determina como una de las principales virtudes del espectador su capacidad de placer:

[...] el placer del espectador- cuestión esencial que Brecht muestra mejor que cualquiera - es a la vez: a) el del cuento, ligado a la función de contar; b) el de la emoción pasional; c) el placer de comprender y también de adivinar cuando le son puesto enigmas, más o menos resueltos en el movimiento mismo de la acción; d) por último, el placer estético de recibir muchos tipos de mensajes juntos [...] a esto se agrega un placer particular, el de la ilusión, inmediatamente desbaratada por la reflexión, una y otra sucediéndose alternativamente a través de aleteos casi instantáneos.<sup>160</sup>

Estas definiciones nos acercan a una noción del actor como un cuerpo que es la fuente de estímulos del espectador, o desde una perspectiva psicoanalítica su objeto de deseo, el cual emite un mensaje que se constituye desde su cuerpo como soporte:

Él es la sustancia del espectáculo, el placer del espectador. Es la presencia misma irrefutable [...] paradójicamente, el comediante es a la vez productor y producto en el campo de los signos [...] El comediante está en el centro de los códigos: visual y auditivo; de los sub-códigos: gestual fónico, lingüístico. Atraviesa los códigos inconscientes, ideológicos y culturales. Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él [...] El comediante fabrica signos que son al mismo tiempo estímulos y particularmente estímulos eróticos<sup>161</sup>

Bajo esta perspectiva señalamos al actor como objeto de deseo, objeto para ser mirado, observado, sentido, en definitiva, objeto de goce para el espectador, al que sólo podrá acceder en el convivio. La idea de actor como fuente de estímulos eróticos, la entendemos desde Bataille, el cual nos presenta el conflicto permanente del sujeto que busca la completitud, nostalgia de unicidad que perdió en su nacimiento y que sólo recuperara en el encuentro con la muerte. Si bien el trabajo de Bataille tiene un fuerte carácter filosófico, éste se relaciona directamente con los conflictos temáticos que el teatro ha perpetuado a través de la historia, la búsqueda de la unión amorosa, sexual o mística:

---

<sup>160</sup> **Anne Ubersfeld:** *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires Argentina, Ed. Galerna. 2002, p.53-54

<sup>161</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador*, Madrid, España, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p. 160

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos <sup>162</sup>

Siguiendo con esta línea de asociaciones es importante conocer la distinción que hace Freud entre los dos grupos de instintos primitivos: los instintos del yo o instintos de conservación, y el de los instintos sexuales. Podemos describir los instintos del yo como aquellos que aseguran la existencia orgánica, tales como la respiración, la alimentación o la lucha y fuga frente al peligro y, como instintos sexuales, aquellos conducentes a conseguir placer:

Cada uno de ellos tiende a la consecución del placer orgánico, y sólo después entra al servicio de la procreación [...] Se caracterizan por la facilidad con que se remplazan unos a otros y por su capacidad de cambiar indefinidamente de objeto. Estas últimas cualidades les hacen aptos para funciones muy alejadas de sus primitivos actos finales (sublimación) <sup>163</sup>

Si observamos el fenómeno teatral bajo la óptica freudiana es posible identificar en alguna medida, conductas defensivas o de conservación en el espectador y también, pulsiones sexuales, las cuales se explicitan en el acto de mirar o voyeurismo. Del mismo modo, es posible identificar en el deseo de exposición del propio actor una forma de exhibicionismo, es decir, el goce de ser mirado, de constituirse como objeto de deseo.

Freud establece que el fin de un instinto es siempre su satisfacción, la cual: “sólo puede ser alcanzada por la supresión del estado de excitación de la fuente del estímulo”. <sup>164</sup>El teatro, al igual que cualquier práctica cultural, establece determinadas formas para la concreción de estos deseos, los cuales sólo se hacen posibles a partir de los mecanismos de sublimación del goce. También podríamos entender el espacio teatral como un espacio altamente represivo, en el cual el goce se restringe al espacio autoerótico del espectador. Respecto a este tema Freud analiza el

---

<sup>162</sup> **Georges Bataille.** *El Erotismo*. Barcelona, España. Ed. Fabula Tuequets Editores. 2007. p. 19

<sup>163</sup> **Sigmund Freud:** *El Malestar de la Cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.140-141

<sup>164</sup> **Sigmund Freud,** Op. Cit., p.136

par antitético de los instintos, cuyo fin es la contemplación y la exhibición, para lo que define las siguientes fases y características:

a) La contemplación orientada hacia un objeto ajeno; b) El abandono del objeto, la orientación del instinto de contemplación hacia una parte de la propia persona, y con ello la transformación en pasividad y el establecimiento del nuevo fin: el de ser contemplado; c) El establecimiento de un nuevo sujeto al que la persona se muestra para ser por él contemplada. Es casi indudable que el fin activo aparece antes que el pasivo, precediendo la contemplación a la exhibición.<sup>165</sup>

Si seguimos la pista de Freud para comprender la vivencia del espectador, podemos decir que en el instinto de contemplación hallamos una fase anterior a la contemplación orientada hacia un objeto ajeno: “El instinto de contemplación es, en efecto, autoerótico al principio de su actividad; posee un objeto pero lo encuentra en el propio cuerpo. Sólo más tarde es llevado (por el camino de la comparación) a cambiar este objeto por uno análogo del cuerpo ajeno”<sup>166</sup> Entonces, desde la perspectiva psicoanalítica podemos comprender que el vínculo con el mundo está definido por una razón instintiva de origen interno y obediente a necesidades primitivas correspondientes al ámbito del yo y de la sexualidad.

Es interesante en este punto preguntarnos por los acercamientos y distinciones que caracterizan la perspectiva del psicoanálisis con los planteamientos de la fenomenología, sobre todo en lo que respecta a la forma de comprender los procesos perceptivos. Por ejemplo Husserl y Freud coinciden en que cualquier cosa que vuelva a la conciencia en forma de recuerdo es producto de una percepción previa. En el único escenario en que este orden se revierte es lo que desde el psicoanálisis comprendemos como alucinación. Ambas concepciones coinciden en el carácter único e irreproducible de las sensaciones conscientes durante la percepción. Sin embargo, si para la fenomenología el aparecer de la presencia del objeto es lo originario, es decir, el modelo a partir del cual todos los recuerdos o evocaciones son posibilidades secundarias a partir de la percepción, para el psicoanálisis freudiano, las cualidades de lo

---

<sup>165</sup> Sigmund Freud, Op.Cit. pp.143-144

<sup>166</sup> Sigmund Freud: *El Malestar de la Cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p.144

percibido no son el punto de partida, sino una más de las interrogantes del funcionamiento del aparato psíquico.

Estas visiones respecto de la percepción abren preguntas diferentes en lo que respecta a la vivencia del cuerpo en la experiencia teatral y nos entrega caminos posibles para enfrentar los datos que posteriormente nos entregara la fase creativa de esta investigación, específicamente el instrumento que reúna la devolución del público. Por ejemplo, desde la perspectiva fenomenológica nuestras preguntas viajan hacia posibilidades perceptivas que transcurren en un tiempo presente, es decir, la experiencia *ad livitum* como punto de partida. Distintamente, la perspectiva psicoanalítica nos abre posibles etapas posteriores de análisis y evaluación de nuestras acciones teatrales, es decir, preguntarnos, por ejemplo, cómo elaborará el espectador lo sucedido, o por qué vivenció un estímulo de un determinado modo.

Otra de las grandes distinciones entre la fenomenología y el psicoanálisis freudiano es la concepción sobre la memoria y el recuerdo y su relación con la percepción. Si bien en Husserl encontramos que el recuerdo es análogo a la percepción, y las modificaciones de éste solo obedecen al transcurso del tiempo, es decir, al retroceder al pasado el objeto comienza a desdibujarse hasta desaparecer, en el psicoanálisis, Freud determina que los recuerdos o huellas nunca son inmodificados, es decir, una vez que una experiencia ingresa al inconsciente éste continúa modificándose, esta idea se hace más clara respecto en el concepto freudiano de trauma. En términos económicos, el trauma se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivas, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones. Es decir, el trauma es un acontecimiento en la vida del sujeto caracterizado por su intensidad y la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente. A diferencia de la perspectiva fenomenológica, este recuerdo traumático no desaparece a través del tiempo, sino que se modifica, generando diferentes trastornos y efectos patológicos en la organización psíquica.

Retomando la idea de mirar y ser mirado que presentamos desde el psicoanálisis freudiano, la fenomenología nos entrega otro enfoque, el cual se relaciona con la experiencia de percibir nuestro cuerpo como incompleto. Si asociamos esta idea al contexto teatral podríamos decir que experiencia del espectador está marcada por la imposibilidad de ser espectador de su propio cuerpo:

[...]La permanencia del cuerpo propio es de un género totalmente diferente: no está en el límite de una exploración indefinida, esquivo la exploración y siempre se me presenta bajo el mismo ángulo. Su permanencia no es permanencia en el mundo, sino una permanencia conmigo. Decir que siempre está cerca de mí, decir que siempre está ahí para mí, quiere decir que nunca está ante mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda en el margen de todas mis percepciones, que está conmigo.

167

Esto significa que el espectador nunca tiene la opción de ser él mismo su propio espectáculo. Esta condición nos presenta al espectador ante sí mismo como una figura incompleta. Es quizás una de las motivaciones que preservan el espacio teatral, el acontecimiento expectatorial como la necesidad de ver en el otro aquello que jamás accede ante mis ojos:

En otras palabras, observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manejo, los inspecciono, los recorro, pero en cuanto a mi cuerpo, no lo observo en sí mismo: para poder hacerlo sería necesario disponer de un segundo cuerpo, que a su vez no sería observable [...].<sup>168</sup>

Otra de las perspectivas importantes que propone el psicoanálisis y que aportan a cómo estamos entendiendo la experiencia teatral, es la idea de cuerpo como fantasma:

[...] nuestro cuerpo siempre es lenguaje sobre nuestro cuerpo, el cuerpo es algo que no se comprueba, sino que construye y que en este sentido, la medicina, la psicología, lo mismo que la filosofía, no son sino unos lenguajes entre otros; lenguajes empero que, por su voluntad de racionalización y por

---

<sup>167</sup> **Maurice Merleau Ponty:** “*Fenomenología de la percepción*”, editorial Fondo de la Cultura Económica, 1957, México, p.97

<sup>168</sup> **Maurice Merleau Ponty,** *Op. Cit.* p.98

consiguiente, de objetivación, ocultan y hasta hacen desaparecer la realidad fantasmática original de nuestro cuerpo <sup>169</sup>

En definitiva la noción del cuerpo como fantasma alude a uno de los principales fundamentos del psicoanálisis y su comprensión de los procesos que cimientan nuestra actividad psíquica, es decir, el consciente y el inconsciente.

Llamaremos, pues, consciente a la representación que se halla presente en nuestra conciencia y es objeto de nuestra percepción[...]En cambio denominaremos inconsciente a aquellas representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica[...]Una representación inconsciente será entonces una representación que no percibimos, pero cuya existencia estamos, sin embargo, prontos a afirmar, basándonos en pruebas e indicios de otro orden. <sup>170</sup>

No estamos en condiciones de determinar cuáles son las posibles afectaciones inconscientes que pueden sucederse como resultado de la proximidad entre actor y espectador, sin embargo, lo que si podemos observar, son aquellas representaciones que pueblan nuestra conciencia y que son objeto de nuestras percepciones. Desde otra perspectiva, Henri Wallon establece la siguiente definición de conciencia:

Es “el estado del espíritu, más o menos vigilante, reaccionando por el canal ampliamente abierto de los sentidos, ante un medio complejo y variable, utilizando para fines determinados los recuerdos acumulados que le han dejado las adquisiciones precedentes, y según un plan muy neto de esfuerzos organizados” <sup>171</sup>

La noción de un medio ambiente variable es posible de vincular a elementos necesarios para activar las condiciones perceptivas del espectador y que estas aparezcan como representaciones conscientes:

---

<sup>169</sup> **Michel Bernard:** *El Cuerpo, Buenos Aires, Ed. Piados, 1976, , p.117-118*

<sup>170</sup> **Sigmund Freud:** “*El Malestar de la Cultura*”, Madrid, Alianza Editorial, 1970, , p.125

<sup>171</sup> **Henri Wallon:** *La conciencia y la vida subconsciente*, Argentina, 1948, Editorial Kapelusz, p.8

Por el contrario, su actividad tiende a abolirse cuando sus estimulaciones o motivos cesan de renovarse [...] a falta de un objeto nuevo, el curso de las ideas haciéndose más lento, sobrevienen la disminución de la conciencia y la somnolencia, propicia a las sugerencias.<sup>172</sup>

Estas afirmaciones fundamentan nuestra concepción del cuerpo del actor como fuente de estímulos para el espectador, estímulo que se hará más potente a medida que se acorta la distancia entre ellos:

Queda, sin embargo, que la conciencia no puede producirse fuera de una activa adaptación a los objetos siempre nuevos de la experiencia externa. Cuando se apagan las relaciones con realidades ambientales, que son perpetuamente motivo de estimulaciones y de reacciones, se obnubila y se disuelve.<sup>173</sup>

Podemos identificar en los argumentos de Wallon, otra de las claves que más adelante nos indicaran como mantener la atención del espectador, intentando hacer más eficiente las posibilidades que entrega el convivio teatral: “No hay forma de alcanzar un estado psíquico con certeza, sino en el momento que se manifiesta a la conciencia. En el caso, sólo las circunstancias de la percepción pueden ser sometidas a las circunstancias dadas [...]”<sup>174</sup>

Para volver a la idea de cuerpo como fantasma, recordemos los planteamientos del teatro de la crueldad de Artaud. Este creador buscaba en el teatro un espacio para la expresión del inconsciente, de aquello que no se puede nombrar, de ese misterio que nos constituye. No profundizaremos más en este tema porque se aleja de nuestro objeto de estudio, sin embargo, podemos concluir que la idea de cuerpo como fantasma en el psicoanálisis alude a la imposibilidad de conseguir una noción objetiva de nuestro cuerpo, ya que a diferencia de otras teorías, no pretende describir al cuerpo como neutralidad (fisiología, anatomía etc.), sino que enfrenta el tema del cuerpo desde los deseos inconscientes y las imágenes oníricas que este

---

<sup>172</sup> **Henri Wallon**, *Op. Cit.* p.10

<sup>173</sup> **Ibídem**

<sup>174</sup> **Henri Wallon**, *Op. Cit.* p.14

suscita. Entonces, podemos comprender que el psicoanálisis sitúa la vivencia del cuerpo en la representación que nos hacemos de él, donde algunos fragmentos conscientes nos permiten generarnos una imagen de nuestro cuerpo, constituyéndose esta imagen como una pura operación del lenguaje.

Por otra parte, la semiótica teatral radicaliza la noción del cuerpo como espacio para la representación, entendiendo el cuerpo del actor como una construcción significativa, elaboración que los espectadores reconstruyen a partir de la interpretación de signos específicos. Podemos complementar esta noción desde la perspectiva del convivio en Dubatti, el cual entiende al actor como cuerpo ejecutante del acontecimiento poético o del lenguaje:

Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro. Compromete centralmente el cuerpo de los artistas, su plena dimensión aurática [...] Desde el cuerpo de los actores, el lenguaje poético [...] instala una estructura sígnica verbal y no verbal [...] <sup>175</sup>

Dubatti desarrolla esta idea, explicando cómo en el lenguaje poético se funda un mundo independiente a la realidad, en términos de universo paralelo. A partir de esto, entenderemos al actor, como el ejecutante que constituye y da forma a ese universo poético. Desde otra perspectiva, Anne Ubersfeld entiende al actor como la unidad en que se articulan la totalidad de los elementos que constituyen al artefacto teatral: “El comediante es un ser humano, cuya práctica cumple la función de hacer signo, de ser transformada [...] El proceso teatral es el proceso de semiotización de un ser humano” <sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> **Dubatti, Jorge:** *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003, pp.19-20

<sup>176</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador*, Madrid, Ed. ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1997 p.171



Respecto a la función específica del actor Anne Ubersfel determina lo siguiente:

¿Qué es el comediante? Es el anunciador del discurso. Entendiendo como discurso el conjunto de los mensajes organizados, verbales y no verbales que componen su texto [...] Ese discurso es a la vez lingüístico y extra-lingüístico, comprende una parte verbalizada y una parte de los signos no verbales (discurso del cuerpo) <sup>177</sup>

Siguiendo con la esta noción del cuerpo como portador de signos, es necesario que definamos cómo entendemos el cuerpo del espectador. Desde la perspectiva del convivio en Dubatti, podemos comprender la experiencia del cuerpo del espectador, en lo que él define como acontecimiento expectatorial:

[...] la asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo del lenguaje desde fuera de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético [...] Sin embargo, se puede salir y entrar del acontecimiento de la expectación, el espectáculo puede ser “tomado” por el acontecimiento poético e integrarse a él [...] consigue que el espectador esté a la vez, simultáneamente dentro y fuera del acontecimiento poético. <sup>178</sup>

Desde una perspectiva comunicativa, Anne Ubersfeld comprenderá al espectador como el receptor del mensaje que entrega el actor:

Es el otro del actor, su alocutario perpetuo, el destinatario de su práctica. No es pasivo; no es de ninguna manera necesario para que sea activo, hacerlo mover, cambiarlo de lugar o mezclarlo con los actores; el actor podría estar sentado sobre las rodillas del espectador y, sin embargo, igual una barrera los separaría. Para nada pasivo, el espectador es activo aunque esté inmóvil, y su actividad resulta múltiple: sensorial, emocional e intelectual. Recibe las informaciones las selecciona, elige lo que le interesa, localiza (focalización) en lo que lo emociona: recibe shocks estéticos, reconstruye cuadros.

---

<sup>177</sup> Anne Uberfeld, Op. Cit. p.191

<sup>178</sup> Jorge Dubatti: “Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico”. *Revista de Investigación teatral*. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México. 2004

Recibe los sentimientos expresados por el actor-artista y le responde mediante una reacción psíquica apropiada. Intelectualmente comprende lo que ve en relación con su propio universo ideológico<sup>179</sup>

Ubersfeld profundiza en lo espectral en términos de la recepción del espectador, estableciendo las siguientes distinciones respecto de la percepción en la experiencia teatral:

[...]El acto mismo de la percepción teatral está condicionado por el fenómeno de la denegación, que conduce al espectador a reaccionar a la vez como frente a un espectáculo de la vida y como frente a una obra de arte separada de la vida real, que demanda ser percibida estéticamente. Resulta de esto un doble movimiento de adhesión y de alejamiento delante de lo que se muestra, pero al mismo tiempo un estado de estimulación estética.<sup>180</sup>

La idea de denegación se nos muestra como la forma específica en la que se presenta la interacción en el contexto teatral, es decir, los mecanismos o fórmulas a través de los cuales el espectador entra en relación con el espectáculo. A partir del concepto de denegación, Ubersfeld distingue entre dos dimensiones que el espectador recibe del actor de manera simultánea, esto es, la ficción y el fenómeno performativo. Esta subdivisión nos interesa porque nos permite distinguir dos aspectos diferentes. Por un lado la ficción que propone la narración, y por otro, los cuerpos se relacionan expresiva y receptivamente como presencias objetivas. Esta distinción es útil para investigar, sin embargo nos queda claro que esta separación es artificial ya que ambos aspectos, ficción y performance se entrelazan para generar lo que entendemos como teatro.

Los antecedentes que hemos revisado fundamentan la idea de que el cuerpo es vivido a partir de la interacción con el mundo y con los otros sujetos. Desde los distintos enfoques presentados hemos podido observar distintas formas de comprender dicha interacción, la cual podría estar dada principalmente por la percepción en el caso de la fenomenología, o por la acción en los

---

<sup>179</sup> **Anne Ubersfeld:** *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires Argentina, Ed. Galerna. 2002, pp. 52-53

<sup>180</sup> **Anne Ubersfeld,** Op. Cit. p. 53

esquemas psico-biológicos, o a partir de la vivencia psíquica del cuerpo, fundada en los instintos y en la relación primaria con la madre, en el psicoanálisis.

Hemos observado la experiencia del cuerpo como el vínculo con un otro, alejado del contexto en que cuya relación acontece, es por eso que en este punto, es necesario profundizar en cómo entenderemos el espacio. La noción de espacio como contexto en donde son vividas las relaciones entre las personas, nos remite a la comprensión sociológica de esta dinámica. En primera instancia podríamos determinar, que la vida en sociedad depara espacios públicos y privados en los cuales se realizan distintas formas y tipos de actividades entre personas. Podríamos decir entonces, que existen una serie factores culturales que determina la experiencia de nuestro cuerpo en un espacio social, es decir que a la hora de interactuar, intervienen una serie de normas de uso del espacio que determinan las posibilidades del encuentro. Pensamos que dicha estructura normativa es una variable fundamental a la hora de proyectar unas posibles estrategias de intensificación del convivio y, es por esto, que revisaremos algunos lineamientos teóricos que nos permitan entender el espacio teatral desde ésta perspectiva.

Desde la sociológica, son las instituciones y el poder del conocimiento los que han determinado la experiencia que tenemos del cuerpo en el espacio social. Algunos de los autores que han profundizado más la perspectiva del cuerpo como producto de la socialización son Marx, Foucault, Durkheim, y tantos otros. En términos generales estos enfoques nos hablan de que a partir de la revolución industrial, y quizás mucho antes, el cuerpo comenzó a ser experimentado principalmente en torno a su función productiva, es decir el cuerpo es vivenciado segmentariamente a partir de lo que conocemos como la división del trabajo, y su delimitación estricta entre trabajo y ocio. El abordaje sociológico es inmenso para este tema y no es nuestro objetivo detenernos en este punto, lo que nos interesa principalmente es determinar, desde esta perspectiva, la naturaleza del espacio teatral, ya sea como espacio de reproducción de las estructuras sociales o de la subversión de éstas, es decir, nos interesa caracterizar el régimen normativo que al interior de este espacio determina la conducta de sus participantes.

Si tomamos esta posición vuelven a aparecer distinciones respecto de la comprensión que tiene la fenomenología de la experiencia de la realidad y en específico de la subjetividad. Por ejemplo, para Husserl, la subjetividad es un punto de partida indiscutible, en cambio para Foucault, es una construcción histórica de los poderes y los saberes, es decir para Foucault la subjetividad no es una relación que surge desde el individuo hacia el mundo, sino que son los poderes y saberes los que constituyen en el sujeto espacios de subjetividad:

[...] hemos examinado de nuevo la idea Husserliana según la cual todo tiene sentido, que el sentido nos rodea y nos embiste antes de que comencemos a abrir los ojos y a hablar [...] el sentido no aparece solo, no “existe ya” o, mejor, si “existe ya”, pero bajo cierto número de condiciones, que son condiciones formales <sup>181</sup>

Bajo esta perspectiva podemos comprender que si bien, Foucault no reniega de la existencia de la subjetividad la subordina a la construcción social, a partir de esto su perspectiva del cuerpo y de cómo éste se desenvuelve en los espacios públicos o privados, estará ligada a procesos educativos y de disciplinamiento del cuerpo por parte de las instituciones sociales, tales como la familia, el estado, la escuela, etc.

Desde nuestra visión, si bien los lugares de disciplinamiento pueden ser obvios en las instituciones de ordenación social, éste se aloja delicada y sofisticadamente en las prácticas más íntimas y en los condicionamientos subjetivos que nos determinan. Desde Foucault entendemos el cuerpo como el objeto y blanco del poder, un lugar para ser disciplinado, que se manipula y al que se le da forma, que se educa y obedece, que se vuelve experto, que se vierte hacia el análisis del mismo, permitiéndose el control minucioso de todas las operaciones que lo rodean, donde se garantiza la sujeción de éste. La relación que nos presenta Foucault es entre docilidad y utilidad, es así como se designa el disciplinamiento, “La disciplina es una anatomía política del detalle”<sup>182</sup>, un cuerpo dúctil, maleable, un saber que se le adhiere. Sin duda el encuentro entre personas y

---

<sup>181</sup> **Michael Foucault:** *Saber y verdad. A propósito de las palabras y las cosas*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991, p. 85

<sup>182</sup> **Michael Foucault:** *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores S.A, 1992, p. 143

en específico la relación entre actor y espectador responden también a parámetros culturales y a normas específicas del juego de la representación.

Para Foucault, el cuerpo es un lugar que viene vacío, al cual se le van incorporando discursos. Una represión constante de pulsiones o pasiones, una modelación, un encajar, entendido como la operación del subsumir, de achatar y restringir, la exageración, la calma, la rigidez el relajo, etc. Todos espacios y lugares por disciplinar o ya disciplinados, movimiento de homogeneizar y de heterogeneizar, hacer trayectos y recorridos que se proyecten sobre el cuerpo, y también sobre las formas en que éste se debe relacionar con el espacio, manuales de uso para los objetos, normativas de acceso para los espacios, delimitación de sectores públicos y privados, y por supuesto normas de conducta y de buena convivencia. Las tecnologías institucionales que constituyen el orden social cristalizan estos saberes y espacios en los cuales el cuerpo se forma, obedecen y guían las lógicas de producción, el tiempo de ocio y la restitución de la fuerza de trabajo.

A partir de estos razonamientos podríamos aventurar que un estudio de la genealogía de Foucault, también puede ser una genealogía de la fenomenología, en el sentido de que la experiencia subjetiva opera como resultado de una construcción cultural, y no como punto de partida. Foucault quiere deconstruir la idea fenomenológica de que las cosas se constituyen a partir de los sujetos. Su búsqueda rechaza la idea de sujeto constituyente. Observemos entonces, bajo esta perspectiva, los efectos de los saberes en el espacio que nos interesa, el espacio teatral.

Al igual que cualquier otro espacio de socialización, el espacio teatral es un espacio normado y estructurado a partir de formas culturales establecidas, normas de conducta y convivencia, estratificaciones, grados de libertad y de prohibición. En términos de la sociedad de consumo, el espacio teatral es un espacio reservado para el tiempo de ocio y una práctica comercial que oferta una obra de arte, posible de ser consumida por un mercado específico. Entonces, si observamos el fenómeno teatral como un producto que se inserta en una estructura social y económica, no nos parecerá extraño que su funcionamiento este determinado por una serie de

convenciones y normas de relacionamiento que determinarán un tipo especial de interacción, el cual se hace tangible en la configuración y uso del espacio teatral.

Entenderemos el espacio, en primera instancia, como el contenedor del encuentro de presencias, es decir, el espacio como centro territorial, lugar físico que permite y sostiene la experiencia teatral: “El teatro exige territorialidad, la reunión en un espacio geográfico real -una sala o cualquier otro lugar-, en un centro territorial que preserve lo socioespacial [...]”<sup>183</sup> Un espacio geográfico definido es una condición básica para el desarrollo de la experiencia teatral, la cual entenderemos como un fenómeno en vivo, que se encuentra unido al espacio concreto en que se realiza, intransferible y lejano a cualquier posibilidad de traslado a través de las tecnologías virtuales. Cumpliendo este requisito espacial, el teatro puede acontecer en cualquier sitio en donde las personas se reúnan como espectadores en torno a la representación de un actor, es decir, cuando estas condiciones se concretan, cualquier espacio puede convertirse de forma permanente o transitoria en espacio teatral. En palabras de Anne Ubersfeld: “Para que exista espacio teatral es necesario y suficiente que haya hombres unidos por la función de la observación [...] El espacio teatral es entonces el lugar de actividad de seres humanos en relación los unos con los otros”<sup>184</sup>. Esta definición reafirma nuestra tesis del convivio como esencia del arte teatral, donde lo fundamental es el encuentro de presencias.

A pesar de la flexibilidad con que un espacio cualquiera puede transformarse en espacio teatral, las convenciones teatrales determinan roles y espacios específicos a ocupar por estos cuerpos humanos presentes. Es decir, la forma en que el espacio es ocupado por las personas corresponde a una distribución que permite la relación entre actores y espectadores:

[...] es necesario que exista una relación entre dos subconjuntos: observadores y observados, realizadores y espectadores. La relación espacial entre estos dos subconjuntos puede ser extremadamente diversa: incluso puede existir una especie de osmosis local entre ellos: comediantes y

---

<sup>183</sup> **Dubatti, Jorge:** *El convivio teatral. Teoría y practica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003, p. 41

<sup>184</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, Madrid, España, p. 63

público pueden mezclarse en la misma área y seguir constituyendo dos espacios (dos subconjuntos de signos) no mezclables.<sup>185</sup>

Como vimos en el segundo capítulo esta distinción se hizo más flexible en el siglo XX con la transformación de la caja italiana y la creación de otros formatos para disminuir la separación entre escenario y sala, sin embargo, no podemos ignorar que la diferencia entre estos dos espacios persiste en consecuencia con los roles que han de cumplir tanto los actores como los espectadores. Ubersfeld unifica los elementos escenario y sala en el concepto de espacio teatral: “La noción de espacio teatral es aún más amplia, puesto que contiene además del espacio escénico, el espacio reservado para el público, así como las relaciones entre uno y otro [...] evidentemente los otros espectadores forman también parte visual, auditiva y pudiéramos decir, táctil del universo perceptivo del espectador”<sup>186</sup> Comprendemos entonces el espacio teatral como el contenedor de los sub-espacios destinados a la instalación del actor en escena y el espectador en la sala. Esto implica además, que el espacio teatral contiene, en términos de experiencia, la función expresiva del actor y la receptiva del espectador, sumado a las relaciones entre los espectadores en el acontecimiento.

A partir de la perspectiva del espacio teatral como unidad que contiene subconjuntos, entenderemos el espacio escénico como el lugar donde el actor representa, espacio que a su vez se vuelve escénico porque concentra la mirada, la escucha, y todas las posibilidades perceptivas del espectador. Ubersfeld define el espacio escénico de la siguiente manera:

[...] colocación de los realizadores con sus coordenadas precisas, sus dimensiones, las posibilidades de actividad y de desplazamiento de los comediantes, sus propias fuerzas, la presencia o no de un decorado, de practicables, el número de entradas, su forma, etc.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Anne Ubersfeld, Op. Cit. pp. 63-64

<sup>186</sup> Anne Ubersfeld, Op. Cit. p. 66

<sup>187</sup> Anne Ubersfeld: *La escuela del espectador*. Madrid, España, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p. 65

Hemos definido la sala como el espacio en que es instalado el espectador. La idea de instalación obedece a que regularmente la ubicación de las butacas en relación a la escena está decidida de antemano, por lo tanto no existe la facultad para que el espectador se ubique donde él desee. La obra propone en este sentido una forma normada de expectación.

Por ejemplo en el texto Oscar Garaycochea, *¿Dónde estamos parados? La comunicación a través de territorios y distancias*, podemos comprender las convenciones y la subordinación de las personas respecto de cómo se usa el territorio:

Cualquier espacio tiene reglas de empleo y significados que se imponen a aquellos que lo ocupan de manera estable o transitoria. [...]Al organizar un territorio se define simultáneamente el tipo de comunicación que puede ocurrir entre las personas y se establece un sistema que cuesta desafiar.<sup>188</sup>

Esta idea advierte que la organización espacial de un territorio establece roles dispares y complementarios. En el caso de la relación entre actor y espectador, esta diferencia de estatus se puede dar por el liderazgo del actor, ya que independiente la forma del espacio, el actor es el anfitrión de esta experiencia. A partir de esto podríamos decir que el espacio en la interacción teatral determina unas convenciones que reglan su forma de empleo, las cuales podemos asociar directamente con los roles que desempeñan tanto los actores como los espectadores. Esta dinámica es consecuente con los objetivos de la práctica teatral (mostrar algo a alguien), y en consecuencia con ello, la distribución espacial determina funciones específicas, es decir, comportamientos y formas de comunicación. En la convención teatral el actor está definido principalmente por su función expresiva (a pesar de que es un sujeto de percepción como cualquiera), versus el espectador que está en una función principalmente receptiva (ya que vive en relativo silencio la expresión del mundo percibido). Esto significa que si bien, ambos interactores experimentan tanto la función expresiva como la receptiva, una de ellas se encuentra voluntariamente debilitada o resignificada a favor el rol que éste debe cumplir. Es decir, que a diferencia de una conversación cotidiana, en que ambas personas comparten información, emiten y reciben mensajes de forma simultánea, en el encuentro teatral este diálogo

---

<sup>188</sup> **Oscar Garaycochea:** *¿Dónde estamos parados? La comunicación a través de territorios y distancias*, Venezuela, Editorial CEC, 2005, pp.57-58



está formalizado según convenciones específicas. El actor expresa y se desplaza, el espectador recibe desde su puesto.

Es importante para nuestra investigación transparentar que las relaciones espaciales pueden determinar estatus diferentes. Esto porque a la hora de buscar estrategias para intensificar el convivio es necesario tener en cuenta estas diferencias con el objeto de comprender las posibilidades de los interactuantes. El concepto de estatus deja de manifiesto que en el espacio teatral existe un orden jerárquico que determina esta relación, lo podemos observar a partir de la diferencia de posición más obvia, el actor se encuentra de pie y en libertad de movimiento, mientras que el espectador se encuentra sentado, e inmóvil.

El dominio a través de la altura es un truísmo que rige desde el reino animal hasta el hombre [...] los saludos y las cortesías son en general variantes de superioridad o inferioridad por altura <sup>189</sup>

Entonces el espacio teatral propone un determinado tipo de interacción a partir de la disposición de los cuerpos que participan de ésta experiencia. Es decir, la disposición de butacas invita al espectador, a mantenerse sentado con la atención dirigida hacia el espacio escénico; en contraposición con la libertad de movimiento que puede tener el actor. Esta forma de disponer al espectador en el espacio determina su forma de percibir el encuentro. Su experiencia está mediada por estas condiciones externas que lo predisponen físicamente frente al actor. Estos condicionamientos están normados por una serie de convenciones culturales de comportamiento en un espectáculo, y también pueden ser específicas dependiendo de cada obra en particular.

Si nos enfocamos en este proceso desde el espectador, podríamos entonces caracterizar la interacción teatral, como un tipo de comunicación en la cual existen, por un lado, momentos prefijados para las reacciones directas del espectador hacia el actor, como el momento para aplaudir al final del espectáculo, y, por otro, momentos en que surgen respuestas improvisadas, donde el espectador reaccionara emitiendo signos leves o imperceptibles, es decir, expresará sus

---

<sup>189</sup> **Julius Fast:** *El lenguaje del cuerpo*. Argentina, Editorial Kairós, 1971, p.48

reacciones de manera íntima. Esta diferenciación en las funciones y roles entre actor y espectador es consecuente con la dualidad espacial escena-sala. Esta división nos lleva a pensar en la frontera de estos espacios como un segmento neutro, es decir, un espacio limítrofe al cual puede ingresar el actor o el espectador. Pero el cruce de esta línea divisoria siempre es un acto de trasgresión, ya que las fronteras convenidas separan y diferencian los territorios:

Vivimos en un mundo seccionado por fronteras [...] Pueden ser físicas –es decir, impiden el acceso a un territorio- o tan sólo virtuales, ya que informan que existe una prohibición de trasgredirlas y prometen sanciones para los infractores <sup>190</sup>

En relación a este tema del cruce de fronteras, nos preguntamos entonces en este punto, de qué factores dependería la comunicación directa entre actor y espectador. Específicamente los espectáculos que rompen con la cuarta pared o que, incluso, instan al espectador a participar.

### **3.1 La interacción directa entre actor y espectador**

En principio entenderemos la idea de enfrentamiento, tanto desde su carácter espacial, como desde su connotación significativa, es decir, tanto la posición de estar en - frente de alguien, enfrentados cara a cara o cuerpo a cuerpo en el espacio, como las implicancias perceptivas, psicológicas y sociales que depara este tipo de disposición. Con el objetivo de analizar en profundidad la idea de enfrentamiento instalaremos en nuestro estudio el concepto proxémica, el cual estudia las distancias entre los individuos y sus consecuencias. La proxémica, como estudio, fundamenta la noción de que los distintos usos del espacio, proponen distintos contextos perceptivos y vivenciales tanto para el actor, como para el espectador, en donde la intensidad o debilidad de la experiencia está vinculada tanto a los capacidades de los sentidos para captar estímulos en el espacio a diferentes distancias, como a las convenciones culturales respecto de los usos sociales e íntimos del espacio.

---

<sup>190</sup> **Oscar Garaycochea:** *¿Dónde estamos parados? La comunicación a través de territorios y distancia,*s Venezuela, Editorial CEC, 2005, p.21

Retomando la idea de enfrentamiento entre actor y espectador, podríamos decir que este tipo de disposición en el espacio provoca cierta conflictividad, la cual se origina en los distintos elementos que pone en juego la posición cuerpo a cuerpo, siendo la más relevante que tanto para el actor como para el espectador, el otro es un desconocido, un extraño, lo cual activa una serie de alertas defensivas que condicionan las formas del encuentro. Otro de los elementos que aportan a esta conflictividad es la diferencia de roles y su consiguiente orden jerárquico, lo que sin duda predispone una cierta vulnerabilidad del espectador frente a el empoderamiento del actor. Esto no significa que el enfrentamiento implique una agresión premeditada. Es decir, la situación de estar frente a alguien determina siempre una conducta de alerta, la cual puede ser superada a partir de cómo evaluemos las intenciones del otro.

Respecto a la idea de interacción cuerpo a cuerpo, hemos señalado a Artaud como el inspirador de nuestro interés, ya que reconocemos en sus escritos la prioridad del cuerpo como soporte teatral, donde su visión poética e incluso ideológica de la insubordinación del cuerpo nos motiva como punto de partida. Sin embargo, nuestra intención es profundizar en el tema del enfrentamiento de los cuerpos desde una perspectiva analítica y con bases científicas. Es decir, desmenuzar la idea de enfrentamiento de los cuerpos para señalar los principales elementos y condicionamientos que determinan la experiencia de la interacción en el teatro.

Desde un enfoque psico-biológico del cuerpo, Schilder afirma que la acción o motricidad determinan en parte la percepción e imagen que tenemos de nuestro cuerpo, pero esta acción estará siempre dirigida hacia el mundo, y en ese sentido, está siempre vinculada a las experiencias emotivas producto de la relación con otras personas; “Vivo mi cuerpo simultáneamente con el de otro en virtud de la emoción que éste expresa y que suscita en mi[...]En el campo de la percepción sensorial, el propio cuerpo no difiere del cuerpo de los demás”<sup>191</sup> Bernard atribuye este fenómeno a la simbiosis afectiva que se establece entre madre e hijo. “Esta se realiza gracias al mimetismo que es inherente a toda emoción y que permite al

---

<sup>191</sup> Michel Bernard, *Op. Cit.* p. 42

niño sentir al unísono con las personas que lo rodean y participar en su vida afectiva<sup>192</sup>.” Podemos entender entonces, que las emociones son formas de adaptación al medio y a los demás, y si asociamos esta idea al contexto teatral, podíamos determinar que las emociones operan como formas de comunicación y adaptación entre actor y espectador, es decir, son parte del proceso de interacción cuerpo a cuerpo.

Creemos que el formato de interacción cuerpo a cuerpo nos podría permitir generar y percibir las emociones que se hacen visibles a partir de la función tónica, ya que la proximidad de los cuerpos permite identificar este tipo de modificaciones sutiles que corresponden a formas primitivas de comunicación:

[...] la regulación de las reacciones emotivas y, por lo tanto, de la vida afectiva, permiten al propio tiempo exteriorizarla, expresarla y, por consiguiente, obrar sobre los demás, cuyas respuestas ella asimila simultáneamente. En suma, la función tónica del cuerpo es la función primitiva y fundamental de la comunicación y el intercambio [...] <sup>193</sup>

El contenido afectivo que Bernard le atribuye a la percepción, nos entrega un enfoque psicobiológico que fundamenta la noción de que el cuerpo del otro modifica y moviliza una serie de reacciones tanto orgánicas como psíquicas en nosotros. Consecuentemente desde Wallon podemos comprender que en el momento de una decisión, en todo esfuerzo de atención, hay el sentimiento de volverse en cierta dirección. Esbozos de adaptaciones sensoriales y viscerales, de reacciones motoras, responden a ella. Respecto a este mismo proceso, Wallon profundiza en cómo funciona la conciencia en torno a la vivencia de emociones en estados momentáneos de sensibilidad:

[...] la conciencia entonces se suelta en el espacio, pertenece al espacio. La distinción entre el yo y el no-yo se borra. Con ello queda abolida la objetividad de las cosas, es decir, la representación del universo que, ofreciéndose y oponiéndose a la actividad del yo, hace que éste se afirme. <sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> **Michel Bernard**, *Op. Cit.* p.52

<sup>193</sup> **Michel Bernard**, *Op. Cit.* p. 53

<sup>194</sup> **Henri Wallon**, *Op. Cit.* p. 49

Este punto es de suma importancia para nuestra investigación porque fundamenta la idea de enfrentar los cuerpos de actor y espectador como posibilidad de exacerbar la percepción y el movimiento psíquico para intensificar la experiencia al interior del convivio:

El cuerpo está, pues, inmediatamente abierto al cuerpo de los demás o, más exactamente, yo estoy instalado en el cuerpo del otro, así como el otro está instalado en el mío en virtud de nuestros sentidos, nuestra motricidad y nuestra expresión misma. Hay reversibilidad de su visión y de la mía, de su tacto y del mío, etcétera. En suma no hay aquí una corporeidad simple, sino que hay “íntercorporeidad”.<sup>195</sup>

El concepto de íntercorporeidad nos permite fundamentar la idea de la relación entre actor y espectador bajo la perspectiva de la interacción, es decir, comprender esta relación como un diálogo, una estructura que se modifica a cada momento, dando origen a un solo cuerpo. En relación con este enfoque, J.G Lamiere explica que en la relación tónica con la madre se generan dos tipos de experiencia: “la experiencia que representa un aumento de tensión y la experiencia que procura una satisfacción real.”<sup>196</sup> A partir de este juicio podríamos inferir que las reacciones tónicas son experimentadas por el adulto, a partir de esta misma polaridad tensión versus satisfacción. Si esto ocurre así, sería posible proyectar estrategias para motivar estas reacciones en el espectador, a partir de acciones físicas que realice el actor y que deambulen entre los polos tensión-satisfacción.

Respecto a este mismo tema Ajuriaguerra afirma que el cuerpo: “vive sus estados en virtud de modificaciones tónicas de diferentes niveles, en virtud de contracciones y relajaciones que sobrevienen cuando uno de aproxima al sujeto, cuando lo toca, cuando se aleja de él; el sujeto considera estos actos como peligro o como donación. Durante esos hechos el cuerpo es como el sismógrafo que registra su estado de tensión o de apaciguamiento [...]”<sup>197</sup>. La experiencia de este investigador fundamenta la posibilidad de concebir al actor como fuente de estimulación, capaz

---

<sup>195</sup> Michel Bernard, *Op. Cit.* p. 75

<sup>196</sup> Michel Bernard, *Op. Cit.* p.81

<sup>197</sup> Michel Michel Bernard, *Op. Cit.* 97

de modificar al espectador en sus funciones tónicas, a partir de la forma y proximidad en que se establece dicha relación.

En otro de sus textos: *Manual de la sicopatología del niño*, Ajuriaguerra señala que en el animal la agresividad y conducta agresiva, están en estrecha relación con la noción geográfica del territorio; “Cuanto más se aleja un animal del centro de su territorio, tanto más en guardia se mantiene, presentando un estado de alerta cercano a la agresividad”<sup>198</sup> Esta afirmación fundamenta la noción de enfrentamiento entre actor y espectador que planteamos más arriba, la cual tiene directa relación con las posibilidades de proximidad entre actor y espectador.

A partir del análisis freudiano del instinto de observación-exhibición, podemos imaginar una dinámica actor-espectador que remita a este esquema instintivo, en un teatro que permita la posibilidad de mirar y ser mirado. Si volvemos a los antecedentes que revisamos en el segundo capítulo, recordaremos que el actor del teatro mimético desarrollaba su actividad en una estructura que separaba la escena de la sala, a partir de las candilejas, el telón, el marco del escenario, los bastidores, etcétera. Lo cual determinaba una forma de interpretación esencialmente frontal, donde el actor era el único observado. Sin embargo, a partir de las transformaciones en el uso del espacio teatral en el siglo XX, las condiciones de la actuación cambiaron radicalmente, permitiendo un diálogo visual recíproco, es decir, la posibilidad de mirar y ser mirado: Odette Aslan se refiere a este tema determinando lo siguiente:

Esta tendencia a proyectar al actor entre los espectadores replantea también la noción de actor: Cuando se desea hacer participar al público, sacudirlo para que abandone su pasividad, agredirlo, se arremete también contra el actor<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> **Marcelli Ajuriaguerra:** *Manual de la sicopatología del niño*, Barcelona 1996, p. 185

<sup>199</sup> **Odette Aslan:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili, 1979, p.177

Sin duda la interacción cuerpo a cuerpo con el público enfrenta al actor un grado de exposición mucho mayor, una especie de desprotección. Pensar en un teatro como interacción cuerpo a cuerpo, exige al actor una serie de requisitos diferentes a los que solicita un escenario alejado y en altura. Pensaremos en estas estrategias más adelante en nuestro capítulo creativo, sin embargo, podríamos vislumbrar que ante este grado de exposición, el actor necesitará gran concentración, capacidad para conectarse con el público, capacidades de discriminar las posibilidades de contacto, y sobre todo, coraje para desnudarse ante la proximidad de un grupo de desconocidos.

Si adherimos a la noción de Ubersfeld, de que el cuerpo del actor es una fuente de significación, podemos reunir estos componentes propuestos por Poyatos en lo que entenderemos como la Intención-acción del actor. Esto es importante para nuestro estudio porque en el contexto teatral podríamos decir que en definitiva, lo que vivencian los espectadores de los actores son acciones. Entonces, si seguimos la idea planteada por Abel Carrizo de que en el teatro “una acción es la expresión perceptible de una necesidad”<sup>200</sup> y lo asociamos a las categorías planteadas por Poyatos, definiremos que en términos generales, lo que el espectador percibe fundamentalmente de la acción de un actor es el movimiento, el gasto de energía, y el estado de ánimo con que la acción se realiza. La idea de sintetizar la acción del actor en estas tres categorías, tiene por objetivo ayudarnos a pensar posibles estrategias de intensificación de la experiencia teatral, ya que a partir de estos tres elementos, podemos tanto definir un modo de ejecución de las acciones para el actor, como predecir una cierta reacción del espectador frente a ellas. Podemos fundamentar la definición de estas categorías (movimiento, gasto de energía y estado de ánimo) a partir de distintos estudios. Por ejemplo Samuel Selden en su texto *La escena en acción*, refuerza nuestra primera categoría de movimiento determinando lo siguiente:

---

<sup>200</sup> **Abel Carrizo:** *Apuntes de Dirección Teatral. Accionización*. Magíster de Dirección teatral Universidad de Chile.

¿Cuáles son las fases de la acción en el teatro? El análisis muestra a mi modo de ver, que hay por lo menos tres. Tránsito, cambio y búsqueda de adecuación; y que toda escena dramática se basa por lo menos, en uno de estos aspectos y, por lo general en los tres.<sup>201</sup>

La teoría de Selden refuerza la idea de que uno de los principales elementos que percibe el espectador en la acción es el movimiento, ya que al igual que Ubersfeld, entiende que el movimiento es la forma en que el actor construye y modifica el espacio.

Siguiendo con la categoría movimiento, desde otra perspectiva, Laban determina la trascendencia de lo que estamos entendiendo como gasto de energía. Laban determina como origen de todo movimiento lo que denomina esfuerzo, el cual será percibido por el espectador como intención:

Todo movimiento humano se halla indisolublemente ligado a un esfuerzo, que constituye su origen y su aspecto interior. El esfuerzo y la acción resultante pueden ser tanto involuntarios como inconscientes, pero está claro que están presentes en cualquier tipo de movimiento del cuerpo.<sup>202</sup>

Respecto del esfuerzo o lo que hemos definido como gasto de energía, Laban nos indica la posibilidad de diseñar o editar estos gastos de energía en el actor, lo cual tendrá como resultado un determinado tipo de representación: “El hombre expresa en el escenario su actitud interna de intención por medio de configuraciones de esfuerzo cuidadosamente elegidas, y así representa un especie de ritual corporal en la presentación de conflictos que se originan a partir de las diferencias de esas actitudes internas.”<sup>203</sup> Siguiendo esta misma línea, Laban, en su análisis de las acciones corporales simples, establece unos criterios para la observación de las acciones anímicas, las cuales quedarían manifestadas:

---

<sup>201</sup> **Samuel Selden:** *La escena en Acción, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1972, p.111*

<sup>202</sup> **Rudolf Laban:** *El dominio del movimiento*, España, Ed.. Fundamentos, 1987, p.42

<sup>203</sup> **Rudolf Lavan,** *Op. Cit. p.31*



- a) por medio del modo particular en que se usa el instrumento o sea el cuerpo;
- b) por medio de las direcciones que tomen y las formas que creen los movimientos
- c) por medio del desarrollo rítmico de la secuencia total y del tiempo en que se ejecute;
- d) por medio de la colocación de acentos, y la organización de las frases.<sup>204</sup>

La posibilidad de observar las acciones corporales como anímicas nos permite proyectar distintas acciones para influir en el espectador. Sobre todo si tomamos en cuenta que estas acciones serán desarrolladas en lo que definimos como espacio frontera, donde elementos como el ritmo, la dirección, y el modo de usar el cuerpo serán determinantes en la experiencia del espectador. Esto ocurre porque sobretodo en las distancias cortas, la alerta frente a los movimientos del otro se vuelve mas definitiva, generando estímulos de afinidad y rechazo. El psicólogo Rolando Toro define esta dualidad de la siguiente manera:

La “estructura selectiva” del individuo entra en contacto con el ambiente a través de mecanismos de afinidad y rechazo. Esta estructura, muy estable y derivada en parte del aprendizaje, determina en vasta escala las relaciones del individuo con su ambiente.<sup>205</sup>

Entenderemos entonces que el proceso perceptivo del espectador tiene como consecuencia una reacción psico-física, la cual determinara lo que hemos entendido como su experiencia y que también puede ser comprendido de forma más integral desde el concepto de vivencia: “he definido el concepto de vivencia como experiencia vivida con gran intensidad por un individuo en el momento presente, que compromete la cenestesia, las funciones viscerales y emocionales. La vivencia otorga a la experiencia subjetiva del individuo la palpitante cualidad existencial de lo vivido aquí y ahora.”<sup>206</sup> En definitiva entendemos la vivencia como el producto de la interacción cuerpo a cuerpo entre actor y espectador. Desde otra perspectiva, Laban describe este fenómeno de la siguiente manera:

---

<sup>204</sup> **Rudolf Lavan**, *Op. Cit* p. 45

<sup>205</sup> **Rolando Toro**, *Op. Cit. pp.* 71-72

<sup>206</sup> **Rolando Toro**, *Op. Cit. p.* 33

Lo que realmente ocurre en el teatro, no pasa sólo en el escenario, o en el público, separadamente, sino entro de la corriente magnética que se genera entre esos dos polos. Los actores en la escena componen el polo activo de este circuito magnético, y son responsables de la integridad del propósito con que se representa una obra. De esto depende la calidad de la corriente emocional entre el escenario y el público.<sup>207</sup>

Esto significa que cuando el actor penetra el espacio destinado al público, este espacio se vuelve escénico, ya que se transforma en un espacio para ver y escuchar, es decir, un grupo de espectadores ignorados entra a compartir el protagonismo del actor y se hace visible al resto de los participantes. En una opción más radical, podríamos imaginar un espectáculo que se realizara íntegramente en esta zona, es decir, una obra en que se alternen los roles entre observadores y observados, a partir de la contigüidad y proximidad entre actor y espectador. Un ejemplo chileno de esto, es la obra del director Nelson Avilés, *Carne de Cañón*: Se trata de una creación estrenada el 11 de septiembre de 2003 en el taller del colectivo, en el barrio Diez de Julio, al conmemorarse 30 años del derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular. En este montaje los roles de observadores y observados se trasladan continuamente de actores a espectadores, y el espacio escénico y la sala son tan indiferenciados, que es difícil marcar un límite definitivo. Es un montaje interactivo en que los asistentes son incitados a actuar, cantar y bailar y en cuyo desenlace pueden expresar su visión del período histórico tratado. "La obra está estructurada para que, incluso ya con el movimiento de los actores, el público esté alerta. Le incitamos a participar, pero no de la manera "provocadora" tan en boga, sino que estimulándole a que intervenga con ánimo libre", refiere el coreógrafo, Nelson Avilés.<sup>208</sup>

Nos interesa este ejemplo porque el trabajo de dirección en esta obra está enfocado en generar distintas acciones que acontecen en este espacio frontera, haciendo móvil y flexible esta dualidad. Señalaremos directa entre actor y espectador. Es alrededor de esta zona donde se intensifican las estructuras normativas, las conductas proxémicas, donde se pueden observar en detalle los despliegues kinestésicos y en donde la percepción del espectador se amplifica. Es en

---

<sup>207</sup> *Rudolf Laban, Op. Cit. pp.18-19*

<sup>208</sup> **Disponible en:** {<http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1627/article-61000.html>} {visita: 15 de Marzo, 2010}

esta zona fronteriza entre actor y espectador donde se centra nuestra investigación. Espacio que disminuye a partir del acercamiento del actor hacia el público.

Nos centraremos, entonces, en el tipo de interacción teatral que se da en este espacio frontera, la cual hemos definido como interacción cuerpo a cuerpo. Es decir, nos remitiremos a los elementos y condiciones que están en juego en este tipo de relación espacial, la cual implica gran proximidad y contacto entre actores y público.

Hasta el momento hemos definido el espacio teatral a través de la dualidad escena–sala. Esta división trae consigo formas de distribución y posiciones corporales específicas, las cuales son respetadas por los ocupantes de este espacio. Definimos además, que esta forma de ocupación del espacio determina a su vez, una serie de roles y estratificaciones a reproducir por sus ocupantes, lo que corresponde a un código cultural en el uso de los espacios teatrales. A partir de estas nociones, señalamos el espacio frontera, como la zona en que nos interesa investigar, ya que como dijimos anteriormente, este espacio nos depara lo que hemos definido como interacción cuerpo a cuerpo.

Si describimos los elementos que están en juego en este espacio frontera, tendríamos que decir que una de sus características principales es la proximidad entre actor y espectador, lo cual implica una serie de consecuencias que pretendemos analizar a la luz de los antecedentes de la vivencia del cuerpo que hemos desplegado más arriba. Incorporaremos entonces la mirada proxémica, ya que a partir de esta teoría podemos identificar las múltiples influencias de la distancia entre los cuerpos humanos en el espacio teatral:

La proxémica es el estudio de las distancias medibles entre los sujetos que están en interacción en un espacio. El hombre siente la distancia del mismo modo que los animales. Su percepción del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción –lo que puede hacerse en un espacio dado- y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente [...] las fronteras del hombre empiezan y acaban en su epidermis<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> **Edward T. Hall:** *La Dimensión Oculta*, Argentina, Buenos Aires XXI, 992, p. 141

El investigador Edward T. Hall ha profundizado en éste tema instalado la distinción entre las múltiples formas de comprender el espacio y su relación con las personas. Hall determina en su texto que la mayoría de las investigaciones proxémicas se desarrollan en lo que comprende como microcultura. Podemos asociar el concepto microcultura, a la definición del convivio teatral en Dubatti. Entenderemos por microcultura a un conjunto de relaciones que se establecen entre personas determinadas, en un espacio geográfico específico. Si pensamos en el convivio teatral como parte de nuestra microcultura, entenderemos también que la forma en que el teatro se realiza, se encuentra vinculada a la territorialidad, identidad local, sentido común, costumbres, realidad íntersubjetiva, condicionamientos, etcétera. Hall también profundiza en éste punto explicitando que la relación entre hombre y espacio obedece a formas culturales diferenciadas. “Una de las muchas diferencias básicas existentes entre las culturas estriba en que ellas extienden diferentes rasgos anatómicos y fisiológicos del organismo humano”<sup>210</sup>

Pero la proxémica no sólo obedece a condicionamientos culturales, desde otras investigaciones se advierte que las distancias y espacios entre las personas corresponden a condiciones innatas del ser humano:

Andrey sostiene eficazmente la hipótesis de que la naturaleza territorial el hombre es genética e imposible de desarraigar [...] describe un código innato de conducta en el mundo animal que vincula la reproducción sexual a la defensa del territorio [...] donde el imperativo territorial lleva a los animales y al hombre a defender determinada área.<sup>211</sup>

Podemos vincular la teoría de los insititos sexuales en el psicoanálisis, con la idea de Andrey sobre la territorialidad. Esto es observado de manera concreta por el investigador en contextos de la vida cotidiana, es decir, las personas establecen espacios territoriales en los espacios que frecuenta: “la gente tiene su asiento preferido en el tren, su banco preferido en el parque, su silla

---

<sup>210</sup> *Edward T. Hall, Op. Cit. p. 125*

<sup>211</sup> *Andrey citado por Julius Fast: El lenguaje del cuerpo. Editorial Kairós, 1971, Argentina, p. 23*

preferida en las conferencias. Todo ello es la necesidad de un territorio de un lugar que pueda considerar suyo.<sup>212</sup>

Ahora es interesante, aunque sea en términos hipotéticos, preguntarse por las costumbres territoriales que desarrollan los espectadores en el espacio teatral, sobre todo si proponemos, por ejemplo, un espacio circular en el que existe una única primera fila. Es posible suponer que aquellos espectadores que prefieren tener mayor distancia entre ellos y la escena se sentirán incómodos, o inversamente esta posibilidad de estar próximo al actor en un espacio más bien íntimo, puede ser muy apreciada. De esta manera la investigación proxémica fundamenta nuestra hipótesis de que el uso del espacio condiciona la interacción entre actor y espectador:

El territorio donde ocurre la comunicación y la distancia que se establecen entre emisor y receptor de un mensaje intervienen en la significación del diálogo. Toda comunicación ocurre en un territorio donde se ubican emisor y destinatario. Las características de ese territorio inciden sobre todo el proceso de comunicación, incluyendo el contenido del mensaje.<sup>213</sup>

Para Hall la proxémica tiene aspectos fijos, semi-fijos e informales. Algunos ejemplos de espacio fijo son las fronteras de los países, la disposición de las ciudades, la posición de edificios o la disposición de los interiores de casas o edificios destinados a funciones específicas:

El espacio fijo es una de las formas básicas de organizar las actividades de individuos y grupos incluye tanto manifestaciones materiales como proyectos ocultos, internalizados, que gobiernan la conducta mientras el hombre se mueve sobre Tierra. Los edificios son una expresión de pautas de carácter fijo; asimismo se los agrupan y se los subdivide interiormente según diseños determinados por la cultura.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> **Julius Fast**, *Op. Cit*, p. 28

<sup>213</sup> **Oscar Garaycochea**: *¿Dónde estamos parados? La comunicación a través de territorios y distancias*, Venezuela, Editorial CEC, 2005, p. 74

<sup>214</sup> **Edward T. Hall**: *La Dimensión Oculta*, Ed Buenos Aires XXI, Argentina 1992, p.128

Podemos asociar el concepto de espacio fijo de Hall a los edificios teatrales, ya que éstos determinan a partir de su estructura las formas específicas de organizar la actividad teatral. Esto significa que tanto el teatro de herradura, como los escenarios circulares, el teatro isabelino, etcétera. Representan espacios que desde la proxémica pueden ser caracterizados como espacios fijos, ya que determinan desde su diseño formas de conducta en el uso del espacio. “Lo importante del espacio de carácter fijo es constituir el molde en el cual se vacía una gran dosis de comportamiento.”<sup>215</sup>.

Siguiendo la idea de condicionamientos entre conductas y usos del espacio, Hall define lo que entenderá como espacio Semi-Fijo. Este se refiere al espacio que posee obstáculos posibles de mover o que se mueven, como las sillas y otros muebles. La idea de espacio semi-fijo es compleja de asociar a las posibilidades del espacio teatral, ya que excepto en tendencias más flexible como la performance o el teatro de los sentidos, es difícil imaginar montajes en que los espectadores manipulen libremente el mobiliario o utilería de la obra. En la mayoría de los espectáculos, por más amplio que sea el espacio a improvisar, las obras teatrales están diseñadas previamente como forma de conseguir unos objetivos específicos. Sin embargo, es interesante citar algunos de los ejemplos de Hall, respecto de la influencia de la transformación de los espacios semi-fijos en el comportamiento de las personas. Sobre todo si más adelante nos interesa experimentar con distintas formas de instalar al espectador:

[...] se demostró claramente la relación entre el espacio semi-fijo y el comportamiento. Osmond había observado que algunos espacios, como las salas de espera de los ferrocarriles, tienden a mantener apartados a las personas. A estos los llamaban espacios sociófugos. Otros, como los reservados de los bares según la moda antigua, o las mesas de un café francés sobre la acera, tienden a unir a las personas. A estos los llamaban sociópetos.<sup>216</sup>

Los conceptos sociófugo o sociópeto son asociables a nuestra preocupación por la instalación del espectador. Estos experimentos nos indican las posibilidades de incitar ciertas posibilidades de

---

<sup>215</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit. p.132*

<sup>216</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit. p. pp.133-134*

relación entre los espectadores o entre actores y espectadores a partir de la disposición de las butacas o sillas:

En otras palabras las situaciones de esquina con personas enfrentadas en ángulo recto producían seis veces más conversaciones que las situaciones cara a cara a través del metro de ancho de la mesa, y el doble que en la distribución lado a lado. Los resultados de estas observaciones sugirieron una solución para el problema del desapego y aislamiento gradual<sup>217</sup>

En tercer lugar Hall define lo que entenderá como espacio informal. Se refiere con ello a aquel espacio que no se encuentra formulado, es decir, son los espacios que se constituyen al relacionarnos con otros de manera inconsciente: “las pautas espaciales informales tienen fronteras características y una significación tan profunda, como para constituir una parte esencial de la cultura. Comprender erróneamente esta significación puede constituir una invitación al desastre.”<sup>218</sup>

Podemos pensar el concepto de espacio informal en el contexto teatral, respecto de las posibilidades de improvisación que tiene el actor para interactuar con el público. Es decir, que existe un grado de libertad para que el actor se aproxime al espectador, el cual estará mediado por las convenciones culturales, por los objetivos de interacción de la propia obra y también por cómo reaccione el espectador frente a este acercamiento.

Como dijimos anteriormente en esta fase de la investigación hemos acotado nuestro estudio a lo que hemos definido como interacción cuerpo a cuerpo entre actor y espectador en el espacio en que este tipo de relación acontece lo cual denominamos como el espacio frontera. En este punto los estudios de proxémica nos aportan una serie de conceptos aplicables a las distancias entre actor y espectador, que sirven de antecedente a este tema.

---

<sup>217</sup> Edward T. Hall, Op. Cit. p.135

<sup>218</sup> Edward T. Hall, Op. Cit. p.138

Hall, en su estudio sobre la proximidad, determina diferentes tipos de distancia social. Estas categorías definen las diferentes distancias físicas entre las personas en el espacio: distancia pública, social, personal e íntima (cada una con sus fases cercana y lejana). Por ejemplo, la distancia pública, la cual en sus fases cercana y lejana varía de los 3.5 a los 9 m es caracterizada por el autor de la siguiente manera:

A 3.5 m, un sujeto puede realizar una acción evasiva o defensiva si se encuentra amenazado. La distancia puede incluso sugerir una forma atávica pero subliminal de reacción de huida. La voz es alta, pero no tiene todo su volumen. Los lingüistas han observado que a esta distancia tiene lugar una cuidadosa elección de las palabras y la formación de las oraciones así como variaciones gramaticales o sintácticas <sup>219</sup>

Podemos asociar este tipo de distancia pública a los espectáculos masivos en grandes edificios teatrales, los que generalmente cuentan con un foso entre el público y el escenario, y también a los espectáculos de teatro al aire libre donde se montan inmensas estructuras escenográficas que requieren una gran división entre escenario y público por motivos como la seguridad, desplazamiento de grandes objetos o estructuras, etcétera. Podemos inferir que a esta distancia el actor debe hacer esfuerzos de proyección de la voz y también exagerar sus movimientos y acciones, lo cual dificulta las posibilidades de identificación entre actor y espectador. Desde nuestra experiencia como espectadores, pensamos que estos espectáculos tiene un carácter más bien impersonal, donde el contacto entre actor y espectador es limitado. También éste tipo de distancia determinara condiciones específicas de recepción. “A esta distancia, los gestos del actor tienen que ser estilizados, afectados y mucho más simbólicos que cuando se hallen a distancias íntimas, sociales o publicas más cercanas.” <sup>220</sup>

Posteriormente, Hall define lo que entenderá como distancia social, la cual en sus fases cercana y lejana varia de los 1.20 a los 3.5 m.: “ No se percibe el detalle visual íntimo en el rostro y nadie toca o espera tocar a la otra persona a menos que se haga algún esfuerzo especial <sup>221</sup> Podemos asociar esta distancia a las experiencias teatrales que se desarrollan en salas cerradas y de mediano tamaño, donde el espacio escénico no esta separado del espacio para los

---

<sup>219</sup> **Edward T. Hall**, *Op. Cit.* p.152

<sup>220</sup> **Julius Fast**: *El lenguaje del cuerpo. Editorial Kairós, 1971, Argentina, p. 34*

<sup>221</sup> **Julius Fast**, *Op. Cit.* pp. 148-149



espectadores por un foso, pero sí cuenta con escenario o tarima, lo cual sigue estableciendo una división entre el escenario y la sala. De todas maneras, podríamos decir, que este tipo de espacios permiten experiencias teatrales más íntimas que las que proponen los grandes teatros o espectáculos al aire libre, otorgando mayores posibilidades perceptivas al espectador. Ahora, si pensamos esta distancia entre actor y espectador en términos de diferencia de altura: “Permanecer de pie y mirar hacia abajo a una persona a esta distancia tiene un efecto de dominio, como cuando un hombre le habla a su secretaria o recepcionista. En su fase lejana esta es la distancia a la que se mueven las personas cuando alguien dice “aléjate, así puedo verte”.<sup>222</sup>

Reconocemos en el ejemplo del párrafo anterior la forma de relación que depara el escenario de altura, en la cual el actor se encuentra a una distancia considerable de los espectadores que miran desde abajo la representación. A pesar de que estos ejemplos no son del área teatral, nos sirven como referencia para pensar cómo pueden afectar éste tipo de distancia a la relación entre actor y espectador.

Posteriormente Hall define la distancia personal la cual en sus fases cercana y lejana varía de los 45 a 1.20 cm.

“Distancia personal” es la expresión usada originariamente por Hediger para designar la distancia que separa constantemente a los miembros de la especie de no-contacto. Podría considerársela como una pequeña esfera o burbuja protectora que un organismo mantiene entre él mismo y los demás.<sup>223</sup>

Esta distancia personal definida por Hall, tanto en sus fases cercana y lejana, coinciden con lo que hemos entendido anteriormente como espacio frontera, el cual determina un área de proximidad entre actor y espectador, en el que se hace posible una interacción muy directa. Este razonamiento encuentra su antecedente en el esquema de la interacción cara a cara desarrollada por Fernando Poyatos. Y es por esto que nos detendremos en este punto para profundizar en las

---

<sup>222</sup> **Julius Fast**, *Op. Cit.* pp. 149-150

<sup>223</sup> **Edward T. Hall**, *Op. Cit.* p.154

posibilidades de contacto que ésta distancia nos permite. Hall especifica las condiciones que este tipo de distancia determina para la percepción en la fase cercana de 45 a 75 centímetros. La descripción que sigue, señala los detalles que puedo captar a esta distancia:

Un Angulo visual de 15° abarca la parte superior o inferior del rostro de otra persona, la cual es vista con claridad excepcional. Se acentúan los planos y la redondez del rostro; la nariz se proyecta y las orejas quedan más atrás, el vello fino del rostro, las pestañas y los poros son claramente visibles. La cualidad tridimensional de los objetos es particularmente pronunciada.

224

Sin duda este tipo de distancia entrega amplias posibilidades perceptivas y receptivas para la interacción teatral. Si nos ponemos en el lugar del espectador, podríamos determinar que a esta distancia le es posible captar información particular del actor, sin sentirse invadido, ya que no hay quiebre de lo que Hall define como burbuja protectora. A ésta distancia podemos reconocer varios de los componentes de la interacción cara a cara desarrollada por Fernando Poyatos, cuyo esquema demuestra la gran cantidad y complejidad de la información que proporciona este tipo de interacción a corta distancia, permitiéndonos dimensionar la intensidad que podría tener este tipo de interacción en el teatro. Respecto a esta idea citamos a Grotowski, quien nos aporta con su visión respecto a la utilización de distancias pequeñas entre actor y espectador:

Hay un sólo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo. Debido a esto, cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos (que el público es incapaz de reproducir) se vuelve algo grande, extraordinario, algo cercano al éxtasis. Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio; eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras [...] Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que este al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor. De aquí se infiere la necesidad de un teatro de cámara <sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit.* p. 147

<sup>225</sup> Jersey Grotowski: *Hacia un Teatro Pobre. México Editorial Siglo XXI, 1970, p.36*

Los primeros componentes que pueden ser observados con mayor detalle a esta distancia son lo que Poyatos define como: Actividades personales sensibles y comportamentales, tales como el lenguaje verbal (texto, canto, etc.), el Paralenguaje (carraspeos, gemidos, suscitaciones, etc.), la Kinésica (movimientos corporales, gestos, mímica, etc.) y la Proxémica (distancias entre actor y espectador). A pesar de que sabemos que estos componentes pueden ser reconocidos a otras distancias, pensamos que es en la distancia personal donde entran a funcionar como factores determinantes en la interacción cuerpo a cuerpo, es decir, es a esta distancia que podemos considerarlos como fuentes de afectación mutua entre actor y espectador: Esta cita de Laban justifica nuestro interés por trabajar lo que hemos llamado espacio frontera:

Cualquier esfuerzo de otra persona que sólo percibe principalmente nuestros ojos u oídos, causa una reacción de esfuerzo, que puede, no siempre resultar en un movimiento visible o audible de bastante fácil percepción. El contra-esfuerzo puede tener dos aspectos: ser similar, o disímil, al esfuerzo que causa la reacción. [...] Como ya se ha dicho muchas veces, las actitudes internas se manifiestan en los movimientos de pequeñas áreas del cuerpo, y con frecuencia son apenas visibles. La conocida expresividad de los ojos la causan las contracciones y relajaciones de los músculos oculares [...] La respiración puede ser influenciada por impresiones sobrecogedoras, y hasta los latidos del corazón pueden resultar afectados de la respuesta al esfuerzo. Todos estos impulsos internos pueden adquirir formas visibles en las reacciones de músculos pequeños o grandes <sup>226</sup>

Es por eso que hemos elegido el concepto de interacción cara a cara desarrollado por Poyatos, para asociarlo a la interacción cuerpo a cuerpo entre actor y espectador, porque pensamos que es a partir de las características de esta dinámica, que es posible intercambiar grandes contenidos de información, y por lo tanto, el contacto entre actor y espectador se establece de manera compleja y sugestiva. Es a esta misma distancia en que comienzan a hacerse perceptibles también los elementos que el autor denomina como “actividades personales no comportamentales” <sup>227</sup>, las cuales están relacionadas a las reacciones térmicas, dérmicas y químicas del cuerpo, tales como la agitación, la transpiración, el enrojecimiento, etcétera. También a esta distancia se hace posible observar lo que Poyatos denomina como: “No-

---

<sup>226</sup> **Rudolf Laban:** *El dominio del movimiento, España, Ed.. Fundamentos, 1987, p. 187*

<sup>227</sup> **Poyatos,** *Op. Cit. p. 30*

actividades personales sensibles”<sup>228</sup>, en lo que refiere a las características estáticas de la forma, tamaño, consistencia y color del cuerpo del actor, o del espectador.

A esta misma distancia también se hacen más perceptibles los “componentes personales inteligibles para el cointeractor”, <sup>229</sup>tales como la edad, la personalidad, el estado de ánimo, el nivel cultural, el estatus económico, etcétera. Factores que no se perciben directamente por los sentidos, pero que los reconocemos como parte de nuestra cultura y que a esta distancia, son posibles de discriminar con mayor exactitud.

Si volvemos a la perspectiva psicoanalítica, un punto importante para comprender la vivencia corporal del espectador a corta distancia del actor es la dupla placer-displacer. Para Freud toda actividad del aparato anímico, se encuentra sometida al principio del placer, es decir, “es regulada automáticamente por sensaciones de la serie placer displacer [...] estas sensaciones reproducen la forma en que se desarrolla el vencimiento del estímulo, y seguramente en el sentido de que la sensación de displacer se halla relacionada con un incremento el estímulo y la de placer con una disminución del mismo” <sup>230</sup>

Esto significa que, en definitiva, la idea de enfrentamiento de los cuerpos como estrategia de intensificación del convivio, está determinada por la posibilidad de influir en el otro desde esta polaridad placer-displacer. Esta perspectiva nos permite proyectar ciertas estrategias que se orienten a estos objetivos, es decir, proponer ciertas acciones teatrales que apunten a la provocación de placer o displacer, o dicho de otro modo, conseguir la empatía o antipatía del público. Para Freud, las relaciones del yo con el objeto determinan lo siguiente:

Quando el objeto llega a ser fuente de la sensación de placer, surge una tendencia motora que a aspira a acercarlo e incorporarlo al yo. Hablamos entonces de la atracción ejercida por el objeto de producción de placer y decimos que lo amamos. Inversamente cuando el objeto es

---

<sup>228</sup> **Ibíd**

<sup>229</sup> **Poyatos, Op. Cit. P.31**

<sup>230</sup> **Sigmund Freud: El Malestar de la Cultura, Alianza Editorial, 1970, Madrid, p.136**

fuente de displacer, nace una tendencia que aspira a aumentar su distancia del yo, repitiendo con él la primitiva tentativa de fuga ante el mundo exterior emisor de estímulos. Sentimos la repulsa del objeto y lo odiamos; odio que puede elevarse hasta la tendencia de agresión contra el objeto con el propósito de suprimirlo <sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Sigmund Freud, *Op. Cit.* p.150

Freud caracteriza la vivencia de este placer o displacer a partir de lo que denomina como afecto:

Un afecto incluye en primer lugar, determinadas inervaciones motrices o descargas; en segundo lugar ciertas sensaciones, que son, además, de dos clases: las percepciones de las acciones motrices ocurridas, y las sensaciones directas de placer y displacer que prestan al afecto, como se dice, su tono dominante.<sup>232</sup>

También en nuestra vida psíquica normal la descarga del placer oscila entre la facilitación y la coartación, y paralelamente disminuye o aumenta la receptividad para el displacer<sup>233</sup>

La mayoría del displacer que experimentamos es, ciertamente, displacer de percepción, percepción del esfuerzo de instintos insatisfechos o percepción exterior, ya por ser esta penosa en sí o por excitar en el aparato anímico expectativas llenas de displacer y ser reconocida como un peligro por el mismo<sup>234</sup>

Este punto es coincidente con la propuesta psico-biológica que abordamos más arriba respecto de la función tónica y su polaridad tensión-satisfacción, o peligro-donación. Podríamos entonces determinar, que tanto los estímulos instintivos como los estímulos externos, son vividos a partir de esta polaridad, la cual podemos asociar directamente a la vivencia del espectador para proyectar formas de que este se ponga en alerta o se relaje, y todas las variaciones que estos extremos permiten.

Esta perspectiva se relaciona con lo que Hall define en la distancia personal como burbuja protectora o la necesidad de un espacio personal: “las resistencias a la invasión de ese espacio personal son tan fuertes que, aún en una multitud, cada individuo exigirá un determinado

---

<sup>232</sup> **Sigmund Freud:** *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis Cap XVI, Argentina, Amorrortu Editores, 1975, p. 360*

<sup>233</sup> **Sigmund Freud:** *El Malestar de la Cultura, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 22*

<sup>234</sup> **Sigmund Freud:** *Psicología de las masas, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p.87*

espacio [...] Los hombres reaccionan con energía cuando su espacio territorial es invadido”<sup>235</sup>Lo que significa que ante la trasgresión de esta distancia se activarán de manera inmediata los esquemas defensivos del sujeto, los cuales se harán visibles principalmente a través del lenguaje corporal. Lo cual podemos relacionar con lo que Freud entiende como displacer.

La angustia es quizás uno de los estados más extremos de esta polaridad hacia el displacer. Freud caracteriza esta sensación de la siguiente manera: “Lo primero que hallamos en ella es el apronte para el peligro, que se exterioriza en un aumento de la atención sensorial y en una tensión motriz”<sup>236</sup>Cuando proyectamos estos elementos del psicoanálisis o la psico-biología hacia la práctica teatral, lo hacemos pensando en el placer o displacer que se puede originar a partir del encuentro performático de los cuerpos del actor y el espectador. Es decir, que si bien la ficción, la narración, la fábula, aportan a dilucidar la acción del actor, nuestra hipótesis apunta a que son los cuerpos en interacción los que realmente pueden afectar de manera radical la experiencia del espectador y del actor, es decir son las acciones físicas las que permiten la relación de empatía o rechazo, es decir, nuestro ojo no está puesto en el plano discursivo de la narración, sino en la narración que hacen los cuerpos capaces de proyectar el conflicto hecho cuerpo. Esto es lo que definimos como sentido de la acción, esto significa que a partir de percibir el movimiento, el gasto de energía, y el objetivo de la acción, el espectador desentraña y construye un sentido, que si bien está en relación con la narración como totalidad, constituye una información específica en cuanto a la dupla placer, displacer. Por ejemplo, si en una escena a dos metros del espectador, se presenta un actor armado de un hacha, que descarga sobre un tronco movimientos rápidos, fuertes y descontrolados, en lo cual gasta una gran cantidad de energía, es posible que dicha acción represente a nivel performático un peligro objetivo, lo cual suscitará gran tensión en el espectador, ahora bien, si esta misma situación acontece a gran distancia es probable que la tensión disminuya. Frente a una escena de estas características, los elementos, movimiento, gasto de energía y objetivo, constituyen un marco para la vivencia del espectador, el cual podría construir el sentido de esta acción como el desahogo de la furia del personaje, o la expresión de su ira, etcétera. Lo cual también influirá en esta dualidad de placer o displacer que

---

<sup>235</sup> **Julius Fast:** *El lenguaje del cuerpo*. Argentina, Editorial Kairós, 1971, p.49

<sup>236</sup> **Sigmund Freud:** *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis Cap. XVI*, Argentina, Amorrortu Editores, 1975, p.359

el espectador puede vivenciar. Con esto reiteramos la idea de que separar la performance de la acción es una división artificial, la que sólo hemos establecido para poder profundizar en lo que entendemos como interacción cuerpo a cuerpo.

Respecto a los caminos que deberíamos considerar para el diseño de nuestra estrategia de intensificación del convivio, es interesante el antecedente que presenta Laban respecto de la expresividad del actor, este autor nos habla de las actitudes mentales que comandan el movimiento:

Las ocho acciones de esfuerzos básicos representan un orden de combinaciones de peso, tiempo y espacio, que esta edificado sobre dos actitudes mentales principales, que implican por un lado funciones objetivas, y por el otro la sensación del movimiento [...] Las dos actitudes han sido calificadas anteriormente como de “lucha” o “resistencia”, y de “complacencia” o docilidad”. La acción básica inversa, que surge de una actitud de lucha es: Firme, súbita y directa, como las que encontramos en los movimientos de arremetida, dar un puñetazo, dar puñaladas, pinchar, etc. La acción básica inversa, que surge de una actitud de complacencia es: toque suave o delicado, sostenido y flexible, que encontramos en movimientos como flotar, alentar levemente, volar, andar a la deriva, animar, provocar, etc.<sup>237</sup>

Hemos descrito cómo la dupla placer displacer comandan a nivel de base las experiencias que tenemos frente a los otros y al mundo que nos rodea, lo cual ha arrojado que en los contextos grupales afloran los esquemas defensivos y territoriales. Sin embargo, en algunas ocasiones estas defensas pueden ceder generándose lo que Freud denomina masas psicológicas:

Para que los miembros accidentalmente reunidos de un grupo humano lleguen a formar algo semejante a una masa, en el sentido psicológico de la palabra, es necesario que entre los individuos exista algo común, que un mismo interés los enlace a un mismo objeto [...] que posean en cierta medida, la facultad de influir unos sobre otros <sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> **Rudolf Laban:** *El dominio del movimiento, España, Ed. Fundamentos, 1987, p 187*

<sup>238</sup> **Sigmund Freud:** *Psicología de las masas, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p.22*



Es interesante preguntarse si el público de teatro llega a conformar una masa psicológica, sobre todo si pensamos en la intensidad convivial que generan grupos humanos en torno a un espectáculo deportivo o musical. Para Freud el fenómeno más importante de la formación de una masa es la intensificación de la emotividad de los individuos que la integran. Explica que cuando alguien observa los signos de un estado afectivo en otra persona, es muy posible que se manifieste en ella el mismo afecto. Esta posibilidad aumenta respecto del número de personas expuestas a esta situación, es decir: “se intensifica por acción recíproca la carga afectiva de los individuos integrados en la masa<sup>239</sup>”

Es posible presumir que las conductas observadas en grandes masas humanas se pueden encontrar de manera más controlada en el público teatral, ya que los actores sin duda pueden transmitir estados afectivos fuertes. Este proceso es entendido por Freud como sugestión: “Existe una necesidad de imitar a los demás: “la sugestión es un fenómeno primario irreducible, un hecho fundamental de la vida anímica humana”<sup>240</sup> Freud plantea la hipótesis de que la masa tiene un alma colectiva en que existen lazos afectivos: “la masa tiene que hallarse mantenida en cohesión por algún poder”<sup>241</sup> Freud atribuye a este poder a Eros, “cuando el individuo englobado en la masa renuncia a lo que le es personal y se deja sugestionar por los otros, experimentamos la impresión de que lo hace por sentir en él la necesidad de hallarse de acuerdo con ellos y no en oposición a ellos; esto es por amor a los demás”<sup>242</sup>

Si observamos estas posibilidades en que se despiertan los aspectos defensivos y territoriales, en contraste con la tendencia a la empatía o la formación de una masa psicológica en el contexto teatral, podríamos decir que la ruptura de la esfera protectora del espectador puede conducir básicamente a dos tipos de reacción, el placer o el displacer. Si nos planteamos esta dualidad y sus variaciones, como la posibilidad de influir desde el actor en el estado anímico del espectador, a partir de ciertas acciones físicas, sería necesario examinar en que circunstancias la

---

<sup>239</sup> **Sigmund Freud:** *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p.22

<sup>240</sup> **Sigmund Freud:** *Op. Cit.* p. 28

<sup>241</sup> **Sigmund Freud,** *Op. Cit.* p.31

<sup>242</sup> **Ibídem**

proximidad puede ser vivida como empatía o rechazo por el espectador. Por ejemplo, en términos de la categoría de movimiento Laban adjudica también una dualidad en cuanto a lo que estos pueden provocar: “Los movimientos de grupo pueden ser violentos o estar impregnados de la amenaza de agresión, o ser suaves o sinuosos, como los desplazamientos de agua en la tranquilidad de un lago.”<sup>243</sup>

Respecto a la dualidad placer-displacer existen distintos experimentos relacionados con la proximidad entre personas que fundamentan las posibilidades de establecer distinto tipos de contacto entre actor y espectador, lo cual podemos proyectar como estrategias de intensificación de la experiencia teatral. El siguiente ejemplo hace referencia a reacciones que entenderemos como de displacer, la situación de interrogatorio entre un policía y un sospechoso:

Cualquier obstáculo, advierte el libro, le da al hombre interrogado cierto alivio y seguridad [...] Esta invasión física del territorio del hombre por el oficial de policía, el acercamiento a medida que es interrogado, según se comprobó en la práctica, es extremadamente útil para romper la resistencia del preso. Cuando las defensas territoriales de un hombre se debilitan, o son amenazadas, su firmeza tiende también a debilitarse.<sup>244</sup>

Otro experimento citado por Fast respecto a la invasión de los territorios, se refiere a la observación de la conducta de un grupo de enfermos en un sanatorio: Los pacientes reaccionaron a la intrusión física del Dr. Sommer con incomodidad y agitación y finalmente retirándose corporalmente de la zona. Este experimento entregó un número de indicios previos a la retirada, los cuales delataban la tensión que comenzaba a acentuarse, mover las piernas, balancear la silla, golpetear, etcétera. posteriormente los pacientes cerraban los ojos, llevaban el mentón al pecho y comenzaban a encorvarse.

Pero la dualidad placer-displacer es amplia y, además, existen mediaciones frente a la invasión del espacio, Fast, en su texto, nos habla de “ceremonias de reconocimiento” como las

---

<sup>243</sup> **Rudolf Laban**, Op. Cit. p.14

<sup>244</sup> **Julius Fast**: *El lenguaje del cuerpo*. Argentina, Editorial Kairós, 1971, p.51

formas y modos que tenemos de invadir el territorio de los demás, tales como, pedir permiso, hacer ciertos guiños, bajar la mirada, etc. Las ceremonias de reconocimiento varían dependiendo la circunstancia, compartir espacios públicos, acercamientos de cortejo, etcétera. Estas convenciones se relacionan con lo que Hall determina como la fase lejana de esta distancia personal, la que va de los 75 a los 120 centímetros:

Mantener a alguien “al alcance del brazo” es una manera de expresar la fase lejana de la distancia personal. Ésta se extiende desde un punto que comienza a estar fuera de la distancia de fácil contacto para una persona hasta un punto en que las dos personas pueden tocarse los dedos si extienden ambos brazos.<sup>245</sup>

Fast explica en este punto que la forma de aproximarse es determinante a la hora de romper las barreras de una persona. “El lenguaje del cuerpo, además de emitir y recibir mensajes, si es bien comprendido y empleado con habilidad puede servir también para romper las defensas ajenas.”<sup>246</sup> Este punto es delicado y sólo podrá ser comprobado en la experimentación creativa. Sin embargo, si pensamos en una aproximación radical, tendríamos que decir que el contacto físico piel con piel entre actor y espectador es el punto climático de lo que hemos entendido por convivio. Respecto a este tema Fast determina lo siguiente: “En general el más rápido y evidente tipo de lenguaje corporal es el contacto [...] puede expresar un más ávido y directo mensaje que decenas de palabras. Pero este contacto tiene que producirse en el momento y en el contexto justo.”<sup>247</sup>

El contacto físico nos remite a lo que Hall en sus estudios de proxémica entenderá como distancia íntima:

En la distancia íntima, la presencia de la otra persona es inconfundible y a veces puede ser opresiva debido al gran incremento de las entradas sensoriales. La visión (a menudo distorsionada), el olfato, el calor proveniente del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y

---

<sup>245</sup> **Edward T. Hall**, Op. Cit. p. 147-148

<sup>246</sup> **Julius Fast**, Op. Cit. p. 13

<sup>247</sup> **Julius Fast**, Op. Cit. p. 14

el aliento, todos estos elementos se combinan para manifestar el compromiso inconfundible con otro cuerpo.<sup>248</sup>

Reconocemos ésta distancia íntima en los casos en que el espectáculo no guarda ninguna distancia entre actores y espectadores. Es decir, espectáculos donde el grado de contacto rompe la barrera del espacio personal llegando incluso al contacto físico. Como se revisó en los antecedentes en el segundo capítulo, algunas tendencias teatrales optaron porque los actores ingresaran al espacio personal del espectador, ya sea en términos de interactuar con él, o solamente para ejecutar acciones a una distancia pequeña, intentando de éste modo elevar la tensión de la escena. Otras tendencias como el happening o la performance, experimentaron diversos modos de relación entre actor y espectador aplicando diferentes modos de aproximación, en donde el actor como guía, propone y articula acciones o encuentros con el espectador en el espacio personal.

Hall especifica las condiciones de la distancia íntima en la fase cercana:

Ésta es la distancia en la que se hace el amor y se lucha, se tranquiliza y se protege. El contacto físico o la alta posibilidad de compromiso físico ocupa el primer lugar en la conciencia de ambas personas. El empleo de sus receptores de distancia es reducido en gran medida, con excepción del olfato y la sensación de calor radiante, los que se incrementan. En la fase de máximo contacto, los músculos y la piel se comunican, la pelvis, los muslos y la cabeza pueden ponerse en juego; los brazos pueden abrazar.<sup>249</sup>

Desde nuestra experiencia como espectadores, este tipo de interacciones es muy inusual entre actor y espectador. Lo que es más frecuente es la posibilidad de asistir como testigo a este tipo de distancia entre los personajes o performers.

---

<sup>248</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit.* p. 143

<sup>249</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit.* pp. 143-144

En su fase lejana la distancia íntima abarca desde los 15 a 45 centímetros. Podemos asociar ésta fase lejana de la distancia íntima, con la distancia que existe entre los espectadores que se encuentran contiguos en las filas de asientos de una sala o teatro. Si describimos desde nuestra experiencia como espectadores el círculo más cercano de presencias que rodean mi butaca o asiento, tendría que describir lo siguiente: si no me ubiqué en la primera fila, lo más probable es que tenga inmediatamente al frente mío, una nuca o dos. La relación con ellas es escasa pero persistente, ya que integrarán mi campo visual durante todo el espectáculo, en el peor de los casos, es posible que representen un obstáculo para mi visibilidad. A mis lados, izquierdo y derecho, la presencia muy cercana de los espectadores que están inmediatamente a cada lado de mi asiento, con los que puedo intercambiar contacto visual e incluso percibir aspectos más específicos como su perfume, el tono de voz, o percibir sus emociones durante el evento, etcétera. Finalmente las presencias que están tras de mí, con las cuales la relación es más bien esquiva, pues el espectáculo está enfrente, y no habría más que motivos excepcionales para relacionarme con ellos durante el espectáculo. Esto se relaciona con la disposición de butacas, sillas, bancas o graderías que persiste en la gran mayoría de los eventos teatrales, la que instala a los espectadores en forma contigua en líneas frontales y consecutivas, desde el final del espacio escénico o escenario, hasta el final de la sala. Así esta disposición del espacio, condiciona una cierta uniformidad para todos los asistentes, respecto a su relación con los cuerpos de los espectadores más próximos a su espacio personal.

Ahora que hemos comprendido la influencia de las distancias en las funciones psíquicas en la interacción cuerpo a cuerpo, necesitamos profundizar en las Funciones perceptivas. Para esto nos dedicaremos a relacionar las distancias definidas por la proxémica, con el funcionamiento de los canales perceptivos. En su investigación Hall establece una distinción en los receptores humanos de estímulos y los relaciona con la distancia y el espacio:

[...] El aparato perceptual del hombre se divide en dos categorías que pueden calificarse más o menos así:

1] Los receptores de distancia, relacionados con el examen de los objetos distantes, o sea los ojos, los oídos y la nariz.2] Los receptores de intermediación, empleados para examinar lo que

está contiguo o pegado a nosotros, o sea lo relativo al tacto, las sensaciones que recibimos de la piel, las mucosas y los músculos.<sup>250</sup>

Podemos inferir a partir de estas categorías, que las distancias proporcionan escenarios específicos en cuanto a las posibilidades perceptivas en el espectador. Es decir, los canales perceptivos entran en acción cuando el estímulo se encuentra a determinada distancia. A partir de esta vinculación entre espacio y percepción, Hall se refiere a la información recibida por la vista y el oído, en términos de espacio visual y espacio auditivo:

Es probable que la vista sea mil veces más eficaz que el oído en acopiar información [...] El espacio que el oído puede abarcar con eficacia sin ayuda en la vida cotidiana es en extremo limitado. Hasta coda de 6 m, el oído es muy eficiente. A unos 30 m, es posible la comunicación vocal en una sola dirección, a un ritmo más lento que a distancias de platica, mientras que la comunicación en dos sentidos se altera considerablemente [...] El ojo sin ayuda, por otra parte, recoge una extraordinaria cantidad de información dentro de un radio de cerca de 100 m y todavía es muy eficiente para la interacción humana a 1.5 Km. [...] Los impulsos que activan el oído y el ojo difieren en velocidad como en cualidad [...] No sólo hay una gran diferencia de cantidad y genero en la información que pueden tratar los dos sistemas de recepción sino también en la cantidad de espacio que pueden sondear eficazmente [...] La información visual tiene a ser menos ambigua y a concentrarse más que la auditiva<sup>251</sup>

Hall explica que la piel como órgano principal del tacto es un receptor tanto de distancia como de inmediatez, ya que es sensible tanto al aumento o disminución del calor de irradiación como al conducido. También el autor se refiere al espacio olfativo “El olor evoca recuerdos mucho más profundos que la visión o el sonido”<sup>252</sup>. Ilustra esta situación a partir de un ejemplo de la vida cotidiana:

En la población francesa típica se puede saborear el olor del café, de las especias de las verduras[...] Las olfacciones de este tipo pueden dar una sensación de vida; los cambios y las

---

<sup>250</sup> *Edward T. Hall, Op. Cit. p. 57*

<sup>251</sup> *Edward T. Hall, Op. Cit. p. 58-61*

<sup>252</sup> *Edward T. Hall, Op. Cit. p. 62*

transiciones no solo contribuyen a localizar a uno en el espacio sino que añaden a la vida cotidiana un aliciente encantador.<sup>253</sup>

Respecto a la percepción del espacio y los receptores inmediatos, piel y músculos, Hall establece lo siguiente:

Algunas de las más delicadas cualidades sensorias (y de comunicación) de la piel suelen pasarse por alto. Y son cualidades que se relacionan también con la percepción del espacio por el hombre [...] Los nervios llamados propioceptores tiene al hombre al corriente de lo que sucede cuando pone en movimiento sus músculos. Esos nervios suministran la retroactividad que permite al hombre mover su cuerpo suavemente y ocupan una posición clave en la percepción cenestésica del espacio. Otra clase de nervios, los exteroceptores, situados en la piel, transmiten las sensaciones de calor, frío, contacto y dolor al sistema nervioso central.<sup>254</sup>

A partir de la investigación de Edward T. Hall podemos demostrar la influencia de la proxémica en el encuentro de presencias. Dicha influencia se refleja en los distintos niveles de percepción que el individuo puede tener dependiendo de la distancia entre los sujetos en interacción. Podríamos decir a partir de este estudio, que la distancia es una variable tanto de los procesos perceptivos, ya que el cuerpo humano cuenta con ciertas capacidades físicas para captar los estímulos, las cuales varían dependiendo de la distancia, como de la experiencia psíquica ya que como vimos anteriormente la relación con los otros y sus distancias están determinadas por la dupla placer/displacer. Así, es posible inferir que a medida que la distancia entre los interactores se reduce, los canales perceptivos (vista, oído, tacto, olfato, cenestésico y gusto) recuperan una mayor cantidad de información. Y cuando la distancia entre los interactores aumenta, la información se hace más difusa o ininteligible. Del mismo modo la experiencia psíquica de la proximidad de otro ser humano se hará más definitiva respecto de la distancia en que ésta relación se manifieste. Es decir que, las reacciones de las personas frente a lo percibido están sujetas tanto a sus condiciones instintivas, como a sus posibilidades perceptivas y también

---

<sup>253</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit.* p. 67

<sup>254</sup> Edward T. Hall, *Op. Cit.* p.73

al sentido común, el cual se encuentra definido por normas culturales específicas de comportamiento en el espacio.



## **CAPÍTULO IV**

### **Estrategias para intensificar la experiencia perceptiva del espectador**

#### **4.1 Respecto al proceso de la puesta en escena de la obra DIESTRA**

La motivación central de esta investigación era generar y probar un grupo de estrategias para intensificar la experiencia perceptiva del espectador. Podríamos decir entonces, que los antecedentes investigados en los capítulos anteriores nos orientaron para definir una serie de categorías que aplicamos en nuestro proyecto creativo DIESTRA. Entonces, el modelo de aplicación de este estudio, corresponde al cruce entre estas categorías teóricas y su ejecución práctica en la puesta en escena.

En un principio, cuando diseñamos esta investigación, visionamos el montaje de esta obra como la desarticulación del texto DIESTRA, es decir, usaríamos éste relato como pre-texto y lo cruzaríamos con otros materiales discursivos, que si bien abordaban el tema del encierro, no pertenecían a la misma fábula. Algunos de ellos son: Kaspar, de Peter Handke, El Manota (mito urbano), La mujer gallina, de Alejandro Moreno, o fragmentos de la investigación sobre los niños salvajes: Las Pasiones ordinarias de David Le Breton. Estos materiales interrumpirían la fábula y a su vez permitirían generar acciones de participación con el público. Todo esto con el objetivo de intensificar la experiencia perceptiva del espectador y con ello el carácter convivial de la obra.

Alguno de los recursos proyectados en ese momento eran los siguientes:

- 1) Sobre-estimular la percepción de los espectadores a través de recursos sensoriales (olfativo, visual, auditivo, táctil, gustativo y cenestésico)

- 2) Generar interacciones directas entre los actores y el público. (narraciones a público, ingreso de los actores al espacio de los espectadores, compartir ciertas bebidas o alimentos, etcétera)

A partir de esto, no era nuestra primera intención hacer una obra lineal, ni mucho menos, que nunca se quebrara la cuarta pared, sin embargo, a medida que comenzamos con el proceso creativo todo cambio.

Lo primero que hicimos fue comenzar con una serie de improvisaciones a partir del texto *DIESTRA*. Estas dinámicas resultaron en extremo realistas y de gran potencia emotiva. “El texto que en un principio habíamos subestimado acaparaba toda la atención y generó un universo rico para la interpretación. Así que decidimos seguir con esta tarea hasta montar la historia completa, para más tarde quebrar el relato e incorporar otros materiales”.<sup>255</sup> Lo cierto es que terminado este proceso, ya comenzamos a comprender la dificultad de quebrar el tipo de ficción que se había instalado, ya en la primera pasada con público reflexionamos: “La obra parece completa. Hay que pensar como intervenir sin destruir la intimidad que se ha conseguido”.<sup>256</sup>

Comenzamos entonces a experimentar con distintos tipos de quiebre: “Sin embargo cada vez que interrumpíamos la ficción considerábamos que estos textos o acciones foráneas sobrenarraban o eliminaban la tensión o sensación de encierro que en ese punto nos parecía mucho más interesante”.<sup>257</sup>

Del mismo modo si bien en un principio pensamos que el formato circular o de media luna era lo más apropiado para lograr intensificar la experiencia del espectador, nos dimos cuenta de que la perspectiva frontal era el formato que sostenía de mejor manera el grado de ficción que

---

<sup>255</sup> **Eva Rodríguez:** *Bitácora de Dirección 2010*

<sup>256</sup> **Eva Rodríguez:** *Bitácora de Dirección 2010*

<sup>257</sup> **Eva Rodríguez:** *Bitácora de Dirección 2010*

proponía la obra. Después de experimentamos en varias oportunidades con público invitado, distintas estrategias para romper la ficción y generar espacios de participación directa entre actor y espectador, nos dimos cuenta de que estos tipos de comunión no pertenecían a esta obra, pues en definitiva, la cuarta pared era el procedimiento que hacía posible la existencia de este universo tan particular. Es decir, incluir al espectador como parte de la representación, evidenciarlo, o implementar la participación directa entre actor y espectador, atentaba contra la verosimilitud de la puesta y la posibilidad de sostener el relato desde los propios actores: “Reconozco que en este punto más que actuar de acorde a la investigación, o a partir de mi escaso conocimiento sobre estructura dramática, tome una decisión intuitiva”.<sup>258</sup>

Sin duda este tipo de obra no nos permitiría probar todas las estrategias de intensificación del convivio que nos habíamos propuesto. Atribuimos estas inadecuaciones a varias circunstancias:

- 1) Existe un nexo importantísimo entre la estructura narrativa y las posibilidades de poner en escena. Es evidente que desde la dirección no teníamos esta conciencia hasta antes de haber realizado la obra. Es decir, si bien tenemos la certeza de que uno puede hacer todo tipo de cosas con un texto, no sabíamos que ciertas operaciones posmodernas sobre la fábula de un determinado género pueden anular su potencial.
- 2) La inspiración es un camino misterioso. Si bien teníamos definidas una serie de acciones para cumplir en la práctica de nuestra propuesta teórica, debemos reconocer que en definitiva lo que primó fue el gusto. Categoría estética que no detallaré en este punto, pero que sin duda fue mucho más fuerte que la estructura racional que nos habíamos propuesto seguir. Lo explicamos de esta manera, pues ya sea por desconocimiento o falta de experiencia, en un determinado momento, la obra ya existía por sí sola. De alguna manera el texto *DIESTRA* ganó, y esto nos demuestra que la representación es un fenómeno vivo, es decir, la naturaleza de los actores, el tipo de relato, el diseño del espacio, etcétera. Confabuló en la creación de un tipo de ficción que nos sorprendió y que por lo mismo no pudimos prever. Por otra parte, esta fórmula me sedujo y no estuve dispuesta a desarticularla, ya que si bien no estaba cumpliendo con todos los objetivos

---

<sup>258</sup> *Eva Rodríguez: Bitácora de Dirección 2010*

de mi investigación teórica, me pareció que los contenidos llegaban al público y que desde esa perspectiva la obra funcionaba.

Decidimos entonces poner el énfasis en las estrategias de intensificación del convivio que tenían por objeto estimular los sentidos del espectador de manera indirecta y dejamos completamente de lado aquellas que destruían el relato. Nos concentramos entonces en la utilizar al máximo lo que en el tercer capítulo definimos como espacio frontera, desarrollando estrategias que involucraran al público. Nuestro espectador tendría que funcionar como un testigo de la intimidad de estos personajes y no como un participante directo:

[...] para obtener una verdadera participación del espectador que no debía ser física sino espiritual, intelectual y emotiva- no se debe acercarlo tanto al espectáculo sino que, más bien, se debe distanciarlo. Se redefine entonces el rol de espectador, no ya como participante sino como “testigo.”<sup>259</sup>

#### **4.2.- Las Estrategias a aplicar**

Realizamos entonces una selección de recursos que desde nuestra perspectiva eran decisivos para cumplir con este objetivo, generando estrategias específicas para las siguientes categorías:

- Estimulación de los canales perceptivos
- El actor como fuente de estímulos

Aclaremos que este tipo de separación metodológica tiene como objeto explicar mejor los elementos en juego, pero que en definitiva funcionan de manera conjunta en el convivio teatral.

---

<sup>259</sup> **Marco De Marinis: La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral.** Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 1ªed. 2004, p. 46

#### **4.3.- Estimulación de los canales perceptivos:**

Definimos esta categoría basados en los estudios sobre interacción de Fernando Poyatos que abordamos en el tercer capítulo, el cual describe de forma detallada los canales de percepción en la interacción. La descripción de estos canales perceptivos: visual, auditivo, olfativo, gustativo y táctil, nos presentó una variedad de posibilidades para estimular la percepción del espectador y por lo tanto, proyectar un tipo de experiencia.

Antes de diferenciar estrategias para cada canal perceptivo, partiremos por describir lo que hemos llamado como usos del espacio, ya que desde nuestros antecedentes comprendimos que el diseño del espacio teatral como totalidad determina de manera radical las posibilidades perceptivas y vivenciales del espectador. Definimos esta sub-categoría a partir de los estudios que revisamos en el segundo y tercer capítulo, los que señalaban desde distintas perspectivas, cómo afectan las dimensiones de los espacios, la ubicación de las personas respecto del escenario y las distancias interpersonales en la experiencia del espectador. Cuando hablamos de usos del espacio, nos referimos a lo que hemos llamado en los capítulos anteriores como contenedor del encuentro de presencias. Se refiere tanto a la distribución del espacio escénico, como al espacio en que está instalado el espectador. Es decir, el espacio teatral como totalidad.

#### **4.4.- Usos del espacio:**

Respecto a la utilización del espacio teatral podemos decir que el espacio escénico se definió fundamentalmente por un adentro y un afuera. Convención que determina una serie de restricciones y posibilidades de habitar por los actores. Un adentro que representa el encierro y a su vez la intimidad, el hogar, los lazos familiares. Un Afuera que representa las fuerzas de la naturaleza, la libertad, y también la indefensión.

Respecto a la instalación del espectador, este se acomodó de manera frontal en una gradería de seis plataformas, en la que cabían sesenta personas en total.

Respecto a los usos del espacio en DIESTRA, aplicamos las siguientes estrategias:

- Establecimos el escenario en continuidad con la sala, es decir, sin fosos ni tarimas que separen a los espectadores de los actores.
- Usamos una sala pequeña que permitiera la creación de un espacio de intimidad (máximo 60 espectadores).
- La gran mayoría de las escenas de la obra fueron dispuestas muy cerca del espectador, lo que denominamos en el tercer capítulo como espacio frontera.
- La sala que escogimos permitía gran visibilidad y audibilidad desde las distintas posiciones en que se acomodó al público.
- El diseño tridimensional de la escenografía permitía establecer relaciones físicas entre los cuerpos, peso, textura, temperatura, etc.

#### **4.5.- La Estimulación visual**

Respecto a la visualidad de nuestro montaje podemos decir que, como en toda obra de teatro, confluyen una serie de elementos diversos: plásticos, lumínicos, objétales, corporalidad de los actores, etcétera. Los que intencionamos desde un inicio como estímulos ha captar por el espectador.

Estrategias en cuanto a la visualidad:

- Espacio escénico reducido
- Objetos narrativos
- Iluminación que oculta y devela
- Prótesis sobrenatural

- Naturaleza activa en escena (agua, fuego, tierra)
- Efectos especiales
- Cuerpos actorales que narran
- Acciones sorprendidas e inesperadas que modifican abruptamente el espacio.

Los elementos que componen la visualidad de esta obra quieren ser la síntesis de un universo precario y no por eso falto de complejidad. El espacio presentado es un lugar concreto, una sola habitación donde conviven los personajes. Bajo esta perspectiva y en términos de visualidad, la escenografía ofrece una serie de elementos que ayudan a establecer la convención que propone la fábula (una casucha instalada en un rincón aislado del sur de Chile). Es decir, presentamos sólo algunos fragmentos de lo que podría ser este espacio en la realidad, para que el espectador sea el encargado de completar este paisaje. En nuestra propuesta todo está a la vista. Esta es la estrategia que utilizamos para convertir al espectador en un testigo de la intimidad de estos personajes.

[...] más allá de la aparente inmovilidad y de la aparente exterioridad, el espectador puede adherir totalmente a aquello que ve [...] es similar a la imagen que propone Artaud del actor en el patíbulo. Esa es la situación teatral ideal, la participación total que pasa a través de la distancia, de la separación, de la no participación física, de la inmovilidad. Se trata de dar al espectador el rol de testigo<sup>260</sup>

Bajo esta perspectiva, nuestras estrategias para captar el interés y la atención del espectador tienen que ver con presentar una serie de elementos sugerentes que narren desde su propia materialidad una historia particular. En términos conceptuales desarrollamos el diseño de la visualidad a partir de tres ejes:

- a) El universo funcional: Serie de objetos que en definitiva son herramientas o utensilios básicos para los quehaceres de este hogar (tarro del agua, olla, cuchara, brasero, escoba y trapo.)

---

<sup>260</sup> Jerzy Grotowski: *Hacia un Teatro Pobre, México, Editorial Siglo XXI, 1970, p. 46*

- b) El universo personal: Objetos atesorados por los personajes tales como las artesanías, la radio, la lana, y el espacio para dormir en el caso de la hija. El hacha y el aguardiente en el caso del padre. La pistola y la linterna del militar.
- c) La puerta: La cual no existe materialmente pero está señalada por convención, es decir, la detención, simulación de los actores en este punto del tablado, que designa todas las entradas y salidas del espacio casucha. La puerta es el punto espacial donde se concentra la tensión, pues representa el umbral donde pueden concretarse los objetivos de los personajes, que en el caso de la hija será salir al mundo exterior, en el del padre mantener el secreto y la privacidad, y en el caso del militar, cumplir con sus labores de evacuación.

En términos concretos el universo visual que propone DIESTRA esta compuesto por: Escenografía, utilería, vestuario, iluminación, prótesis vegetal, efectos especiales y por supuesto el cuerpo de los actores.

**La escenografía:** Una tarima de 10 metros cuadrados, formada por 10 pallets, que constituyen el interior de la casucha.

**La utilería:** Serie de objetos cotidianos no ornamentales. Cada objeto es necesario para que los actores realicen determinadas acciones. Tienen como rasgo común un dejo melancólico, la precariedad de sus colores y sus formas, las que nos ayudan a relatar las condiciones en que viven los personajes. (Hacha, tarro del agua, olla, cuchara, brasero, escoba trazo, leña, lana, artesanías, etcétera) Los artefactos o utensilios que operan en esta casucha, son los residuos de una modernidad que viaja desde los poblados más urbanizados hasta este recóndito lugar, por descuido o desocupación, son producto del reciclaje de los objetos desechables que produce la sociedad de mercado y que son replanteados por estos primitivos habitantes, como herramientas permanentes. No es que no haya civilización, sino que hay una socialización muy particular, constituida a partir de la precariedad.



A pesar de la naturaleza conceptual del diseño de nuestra obra, la idea fue plantear la verosimilitud de lo observado desde una materialidad concreta (el hacha es hacha, el agua es real, la comida es comestible, el fuego son brasas encendidas, la prótesis de mano de árbol es vegetal, las piedras que caen no son de utilería, etcétera) Esta decisión tiene directa relación con nuestro objetivo de intensificar la experiencia perceptiva del espectador.

**El vestuario:** El vestuario se inspira en atuendos reales, acordes al clima en que se desarrolla la historia y a las necesidades de cada personaje. Los vestuarios fueron escogidos y maquillados para evocar un aspecto ruinoso, que comunicaran precariedad y abandono. No corresponden a una época específica, más bien es una mixtura de elementos que parecen abandonados y encontrados con el único fin de abrigar o cubrir.

**La iluminación:** Comprendemos la iluminación en el caso de nuestra obra como el elemento que permitirá construir la atmósfera que nos interesa. En ese sentido la propuesta lumínica tiene que ver con exacerbar los contrastes de los personajes, manteniendo siempre el secreto y el misterio como elemento fundamental. Es por eso que parte de la idea es trabajar con luz natural desde la escena, es decir, elementos como las velas y el brasero, que aportan una luminosidad más íntima y orgánica, más una gama extensa de contraluces y de pequeños focos que iluminen sectores acotados en el espacio. Una de las complejidades del proceso de diseño de esta obra fue idear una imagen que diera cuenta del volcán en erupción, sin caer en una fórmula ilustrativa. Para ello se diseñó un circuito de luces led que se instaló bajo la plataforma de pallets y que representaba la erupción, crisis y fragilidad que amenazaba esta pequeña casa. Este circuito entregó posibilidades interesantes de contraluces que desde el piso iluminaban a los personajes y que representa a través de vibraciones lumínicas diferentes la presencia y erupción del volcán.

### Planta de iluminación:

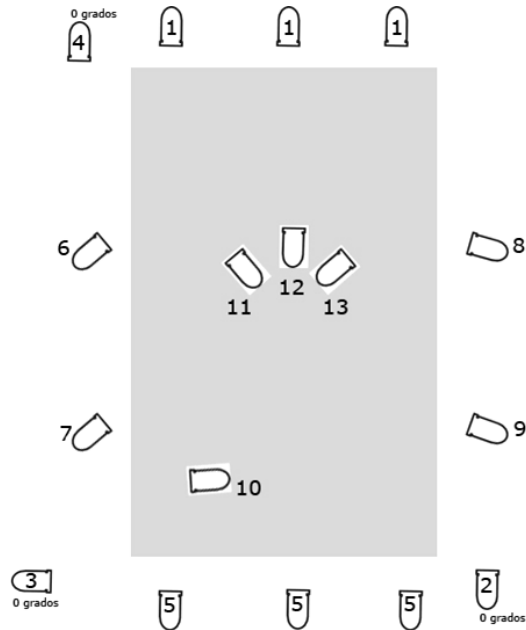


Ilustración 2 Planta de iluminación:  
Fuente: Elaboración Propia

**Prótesis y efectos especiales:** La mano de árbol fue quizás uno de los desafíos más complejos a abordar pues para el caso de la obra DIESTRA esta prótesis exigía gran verosimilitud. La mano de árbol, es una prótesis construida a partir de una corteza orgánica, más distintas fases de tallado, y elaboración de copias acrílicas de termoformado. La movilidad de la prótesis y de sus dedos se consiguió a partir de la incorporación de un guante anatómico de neopreno. Finalmente el acabado se realizó pintándola con aerógrafo.

Otro de los elementos que irrumpe la escena es lo que hemos llamado “La tolvieta”. Este mecanismo es un contenedor de más o menos treinta kilos de piedras tipo ripio, la cual se descarga en un momento específico de la obra desde el techo de la sala, con un sistema de poleas.

**El cuerpo de los actores:** Uno de los elementos más importantes para la elección de los actores de esta obra, fue buscar a las personas que presentaran a simple vista, las características que proponía el texto. Por ejemplo el caso de Mario Lorca, quien con su avanzada edad, rasgos físicos y kinética, comunicaba tan solo con mirarlo una cierta historia previa. Así mismo, era importante para nosotros que padre e hija tuvieran fisonomías compatibles que justificaran los lazos familiares que proponía la obra. También se trabajó mucho durante los ensayos buscando que los cuerpos y rostros comunicaran un estado de la situación y una historia previa.

#### **4.6.- Estimulación auditiva**

Estrategias de estimulación auditiva:

- Sonidos provenientes de la escena.
- Sonidos emitidos por amplificación o extra escénicos.

Los sonidos provenientes de la escena son en definitiva el resultado de la interacción entre los actores, la materialidad de la escenografía y los objetos que definen el espacio. Por ejemplo, a partir del desplazamiento del padre, siempre lento y arrastrando los pies, versus la hija, de movimientos livianos y rápidos. Nuestra idea fue exacerbar ciertas sonoridades para construir ciertas rítmicas a partir de la movilidad de los actores. Estas sonoridades se hicieron presentes debido a que la acción ocurría sobre una plataforma de pallets, la cual generó una especie de caja de resonancia que motivó esta posibilidad. Esta misma condición permitió amplificar y distorsionar a través de micrófonos, los movimientos y pisadas de los actores. Otro factor al que dimos una intencionalidad especial fue a los sonidos orgánicos provenientes de la respiración u onomatopéyicos. Esto resulto interesante en términos de la narración, pues la primera parte de esta obra transcurre sin texto. Esos largos silencios, sólo eran interrumpidos, por la respiración o los quejidos que ante la ausencia de la palabra, tomaron gran protagonismo.

Respecto a la sonoridad extra escénica, se realizó a partir de la amplificación de música envasada, la cual fue compuesta especialmente para la obra. Este trabajo fue realizado por el músico Víctor González, en la línea de investigación de su tesis de título, presentada el presente año en la escuela de Música de la Universidad de Arcis, en la cual investigo sobre las diversas sonoridades que se pueden conseguir a partir de la intervención del bajo eléctrico con distintos objetos.

La idea era componer los temas a partir de frecuencias bajas, las cuales generan una atmósfera específica, a partir de la saturación del bajo, y de la emisión de sonidos extraños y poco reconocibles, los cuales pretenden cooperar con el carácter de suspenso que propone la narración.

#### **4.7.- Estimulación olfativa:**

Con el objeto de exacerbar la atmósfera que propone la obra se utilizaron materialidades orgánicas, con texturas y temperaturas evocantes, tales como, ceniza y polvo en suspensión, fuego, garbanzos calientes, polvo en suspensión, etcétera. Lo que generó una serie de estímulos olfativos, tales como el olor a leña, humo, comida caliente, polvo, tierra mojada, etcétera.

Estas materialidades aportan a la naturaleza de la fábula. Fue nuestro interés darle un soporte sensorial sólido e incluso a veces sobrecargado a la narración. Esta tendencia abrió para nosotros un plano de la investigación en donde la interacción entre espectáculo y espectador estuvo dada por la invasión de estas materialidades y aromas que tenían por objetivo traspasar el espacio escénico para provocar distintas atmósferas y sensaciones que desde la escena envolvieran al espectador.

#### **4.8.- Respecto a la estimulación gustativa y táctil:**

Como ya dijimos en la introducción de este capítulo, si bien en un principio consideramos estimular el tacto y el gusto del público, más tarde lo desechamos porque estas acciones exigían un tipo de interacción directa entre actor y espectador, lo que implicaba romper con la cuarta pared. Por ejemplo una de las acciones que probamos era compartir un mate con el público. Mientras el actor relataba unas leyendas del sur de Chile, su hija iba pasando el mate entre la concurrencia. Si bien en el ensayo de esta idea, el público recibió el mate y lo bebió, todo el despliegue de la acción generaba gran distracción e interrumpía la totalidad de la obra. Esto afectaba el clímax de la obra y también el desenlace. La obra perdía ritmo, peso y veracidad.

De este modo, a medida que transcurrió el proceso de ensayos, determinamos que no era efectivo para el tipo de representación que estábamos llevando a cabo.

#### **4.9.- El actor como fuente de estímulos**

Entender al actor como fuente de estimulación, se relaciona con las nociones que desarrollamos en el tercer capítulo, en que señalamos al actor como el objeto de deseo, para ser mirado, observado, sentido, en definitiva, objeto de goce para el espectador, al que sólo podrá acceder en el convivio:

Él es la sustancia del espectáculo, el placer del espectador. Es la presencia misma irrefutable [...] paradójicamente, el comediante es a la vez productor y producto en el campo de los signos [...] El comediante está en el centro de los códigos: visual y auditivo; de los sub-códigos: gestual fónico, lingüístico. Atraviesa los códigos inconscientes, ideológicos y culturales. Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él [...] El comediante fabrica signos que son al mismo tiempo estímulos y particularmente estímulos eróticos<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> **Anne Ubersfeld:** *La escuela del espectador, Madrid, España, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p. 160*

A partir de esta perspectiva desarrollamos varias estrategias con el objeto de potenciar desde los modos de actuación al actor como fuente de estímulos:

- Cuerpos narrativos
- Realismo
- Humanidad
- Emotividad
- Intimidad
- Transfiguración
- Tensión

La narración de la obra ocurre más allá de la declamación del texto, más bien, existe un tejido narrativo que se desprende de la creación de una lengua particular, primitiva y esencialmente gestual, donde los cuerpos comunican. Elementos como el peso, los desplazamientos, ritmos de cada actor, es decir, la kinética en general, fueron trabajados y definidos pensando en provocar una diferenciación clara de los personajes y por lo tanto en la experiencia del espectador.

En términos de actuación trabajamos con el método realista. El objetivo de esto era conseguir verdad escénica más allá de toda caricatura, ya que desde nuestra perspectiva las posibilidades de identificación del espectador, tienen que ver con la posibilidad de reflejarse en el actor y es por eso que nos interesó la posibilidad de humanizar en extremo a estos personajes. Elementos como la emotividad y la tensión fueron claves en términos energéticos para mantener la atmosfera y progresivamente develar a los personajes. La idea en definitiva fue presentar a estos personajes como bombas de tiempo. Esta fue una de las principales estrategias para mantener la tensión y atención del público. Del mismo modo el personaje sobrenatural, ejecutado por la actriz Cota Rodríguez, se diseñó pensando en fomentar la curiosidad o morbo del público, esperando que tanto la actuación como la prótesis vegetal que la mostraban como extraña o deforme, agudizaran el interés o curiosidad de los espectadores.

El trabajo con los actores estuvo marcado por la investigación e internalización de un contexto específico en el cual debían operar estos personajes. En este universo lo preponderante es la naturaleza, la existencia de estos seres gira en torno a la sobrevivencia en un espacio indómito, prácticamente no intervenido por el hombre, en donde las necesidades se restringen a lo básico, es decir, a mantenerse con vida.

Por otra parte, la estructura dramática propone una curva ascendente, donde los acontecimientos hostiles, las circunstancias externas, el hacinamiento, y los conflictos de poder, terminan por colapsar al espacio y a los personajes. Propusimos una trama simple. Tres personajes en estado de catástrofe, enfrentados a una situación límite. La complejidad actoral de esta obra se encuentra en la transfiguración y en su alto contenido emotivo, que resalta las formas y expresiones del inconsciente, contenidos fantasmales reprimidos, figuras oníricas y una constante estimulación de los sentidos.

Incluimos entonces un extracto de la bitácora de la protagonista con el objetivo de comprender el proceso de construcción de su rol:

El desamparo, el extrañamiento y la transfiguración se convirtieron en los conceptos más recurrentes a la hora de abordar mi personaje. Inicié este viaje considerando primero aspectos como el encierro, la soledad y el vacío para situarme desde un lugar extremadamente sensible y al mismo tiempo constituir una reflexión hablante, horrorosa y por sobre todo capaz de generar una extrañeza posible, donde el universo que la circundaba y su materialidad aportaran concretamente hacia una verosimilitud con el real. Todos los artefactos, ya sea, texto, escenografía, vestuario y utilería fueron de excesiva importancia para unificar el lenguaje actoral. El universo visual y sensorial procurado por la directora y equipo aportaron con extrema rigurosidad al escoger cada uno de los elementos constituyentes, es así como fue emergiendo la “niña árbol” nutriéndome de poderosas imágenes parlantes y referenciales, acercado el personaje a mi territorio y considerando todos los estímulos internos para modelarlo. La noción de un afuera desconocido, soñado y anhelado por el personaje, constituyó la fantasía y esperanza, por lo tanto, la luz con la cual me fue posible transitar por

la obra, el “deseo de salir” o extraviarse en un fuera desconocido, esa pulsión constante, como necesidad de continuidad, fue el motor para abordar el trabajo interpretativo.<sup>262</sup>

“Diestra” constituyó finalmente unos de mis trabajos más internalizados, arrojándome miles de posibilidades, resonando con violencia en todos mis antepasados y unificando la pérdida y las raíces como apuesta final.

#### **4.10.- Recolección de Datos**

No tendría sentido esta investigación si no contempláramos la retribución del espectador, pues a partir de su vivencia es que podremos concluir si nuestras estrategias consiguieron sus objetivos. Para ello realizamos un grupo focal en línea de 20 espectadores a los que se les pregunto respecto de su experiencia, días después de vista la obra. En el caso de esta investigación el criterio de selección del público de muestra fue únicamente que hubiesen asistido en calidad de espectadores a nuestra Obra.

---

<sup>262</sup> **Cota Rodríguez:** *Bitácora de actuación 2010*



A continuación presentamos el cuestionario que respondieron nuestros espectadores:

<b>Preguntas Cerradas</b>		
Tipo de preguntas	Descripción	Pregunta
<b>Dicotómicas</b>	Pregunta que ofrece dos posibilidades de respuesta	1.- ¿Recuerda alguna imagen de la obra Diestra?  a)si      b)no
		2.- ¿Recuerda algún elemento musical o de sonido de la obra Diestra?  a)si      b)no
		3.- ¿Percibió algún tipo de aroma u olor durante la obra diestra?  a)si      b)no
		4.- ¿Comprendió con claridad la temática de la obra Diestra?  a)si      b)no
		5.- ¿Recuerda algún efecto especial de la obra Diestra?  a)si      b)no
		6.- ¿Recomendaría la obra Diestra?  a)si      b)no
<b>Diferencial Semántica</b>	Escala inscrita entre dos palabras bipolares; el encuestado selecciona el punto que representa la dirección e intensidad de sus sentimientos	7.- Respecto a la obra Diestra, podría decir que es:  a) Muy entretenida b) Entretenida c) Regular d) Aburrida

		<p>8.- Respecto al universo que propone la obra Diestra, elija una de las siguientes alternativas:</p> <p>a)Innovador</p> <p>b)Común</p> <p>c)Muy repetido</p>
		<p>9.- Respecto a la sala en donde se presento la obra Diestra, podría decir que el espacio era:</p> <p>a)Pequeño</p> <p>b)Mediano</p> <p>c)Grande</p>
		<p>10.- Respecto a la distancia que había entre usted y los actores, consideraría que estos estaban:</p> <p>a)Muy lejos de usted</p> <p>b)Lejos de usted</p> <p>c)Cerca de usted</p> <p>d)Demasiado cerca de usted</p>
		<p>11.- Respecto al ritmo de la obra Diestra podría decir que era:</p> <p>a) Lento</p> <p>b)regular</p> <p>c)Rapido</p> <p>d)Demaciado rapido</p>

		<p>11.- Respecto al ritmo de la obra Diestra podría decir que era:</p> <p>a) Lento</p> <p>b)regular</p> <p>c)Rapido</p> <p>d)Demaciado rapido</p>
		<p>12.-Respecto al genero de esta obra usted lo calificaría como:</p> <p>a)Suspenso</p> <p>b)Drama</p> <p>c)Terror</p> <p>d)Tragedia</p> <p>e)Comedia</p> <p>f)Fantasía</p>
<b>Preguntas Abiertas</b>		
<b>Sin estructura alguna</b>	Preguntas que pueden contestarse de un sin número de maneras	13.- ¿Qué podría opinar de la obra Diestra?

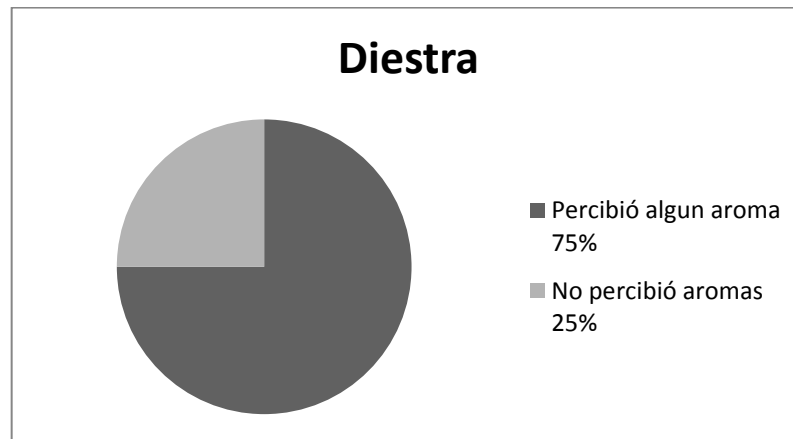
		14.- ¿Qué elementos de la obra Diestra llamaron más su atención?
		15.- ¿Qué palabra le viene a la mente cuando piensa en la obra Diestra?
		16.- ¿Cuál es la primera imagen que viene a su mente cuando piensa en la obra Diestra?
		17.- ¿Podría describir algún elemento musical o de sonido de la obra Diestra?
		18.- ¿Cómo podría describir la atmósfera que proponía la obra diestra?
		19.- ¿Qué elementos escenográficos o de utilería puede recordar?
		20.-Desde su perspectiva ¿Cuál es el momento mas intenso de la obra Diestra?
		21.- ¿Cómo describiría

		el espacio en que acontece la obra?
<b>Completar relatos</b>	Se presenta un relato incompleto, y se pide a los encuestados completarlos	22.- "Presencí la obra Diestra y esto despertó en mí los siguientes pensamientos y sensaciones....."
		23.- "Presencí la obra Diestra y lo primero que recuerdo de ella es....."
<b>Escala de calificación</b>	Escala que califica algún atributo desde "deficiente" hasta "excelente"	24.- Respecto a la visibilidad que usted tuvo como espectador de la obra Diestra, podría decir que era:  a)Excelente b)Muy bueno c)Buena d)Regular e)Deficiente
		25.-Respecto a la audibilidad que usted tuvo como espectador de la obra Diestra, podría decir que era:  a)Excelente b)Muy bueno c)Buena d)Regular e)Deficiente

		<p>26.- Respecto al desempeño de los actores de la obra Diestra, podría decir que fue:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>a)Excelente</li><li>b)Muy bueno</li><li>c)Buena</li><li>d)Regular</li><li>e)Deficiente</li></ul>
--	--	---

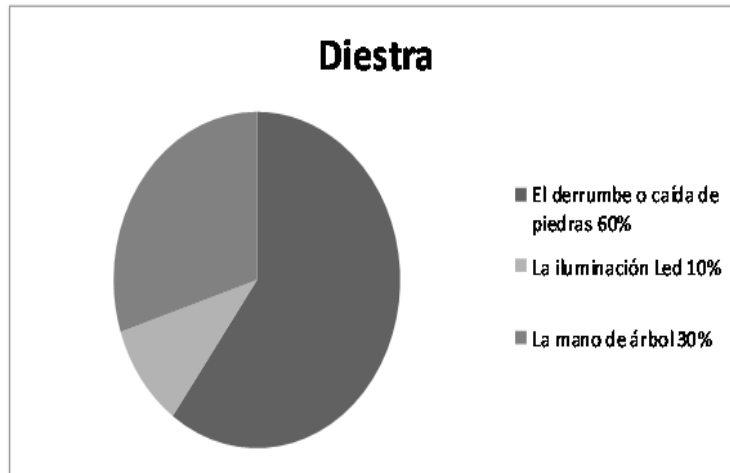
#### 4.11.- Resultados

1. El 100% de los entrevistados recordaban imágenes de la obra.
2. El 100% de los entrevistados recuerda algún elemento musical o de sonido de la obra.
3. El 75% de los entrevistados reconoció olores o aromas que le evocaban recuerdos, sensaciones, etc.



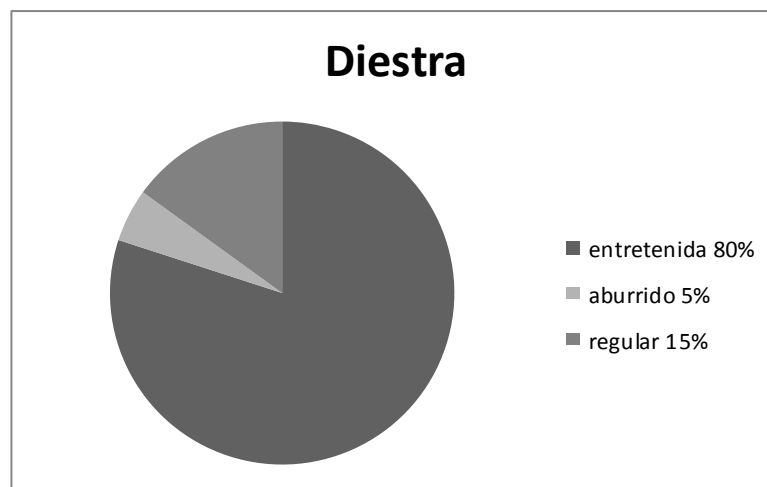
4. El 100% de los entrevistados determinó que había entendido la trama que proponía la obra.

5. Los elementos más recordados por los espectadores fueron:



6. El 100% de los entrevistados recomendaría la obra.

7. El 80% de los entrevistados catalogó la obra como entretenida.



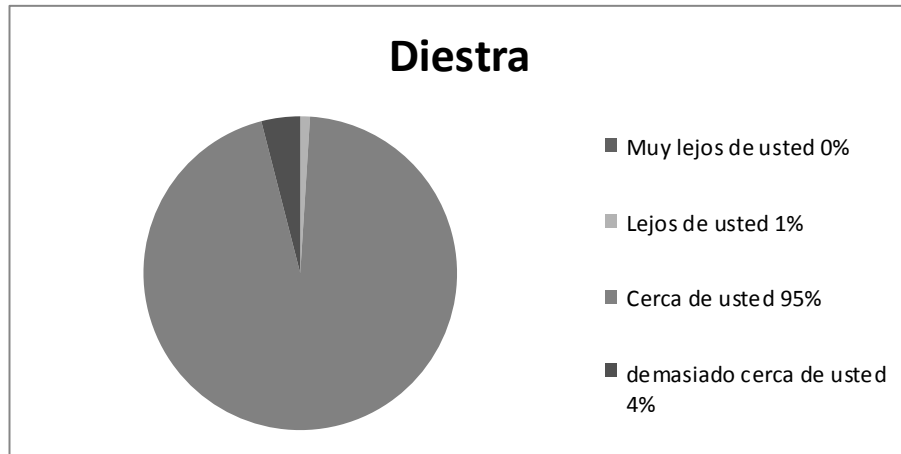


8. Respecto al universo que propone la obra Diestra, El 99% de los entrevistados lo consideró innovador.

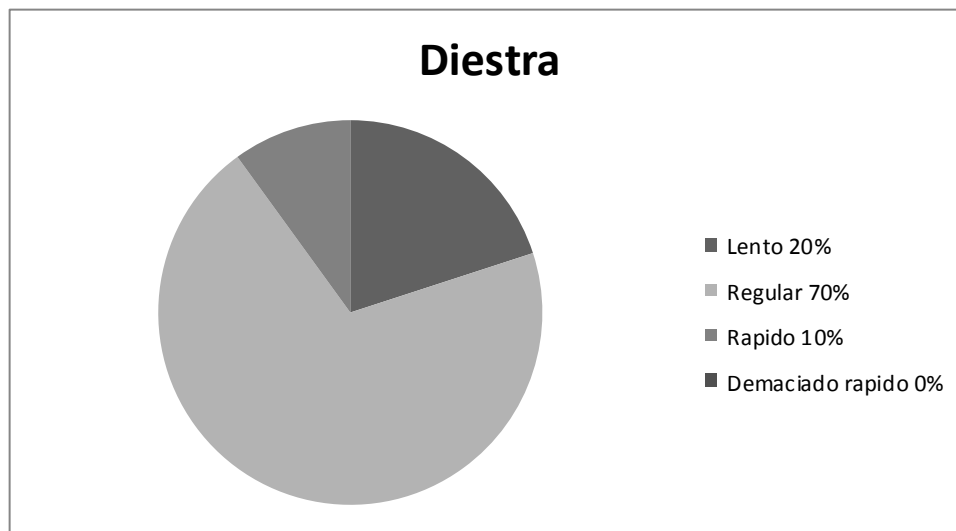
9. Respecto a la sala en donde se presentó la obra Diestra, el 99% los entrevistados considero que era un espacio pequeño.



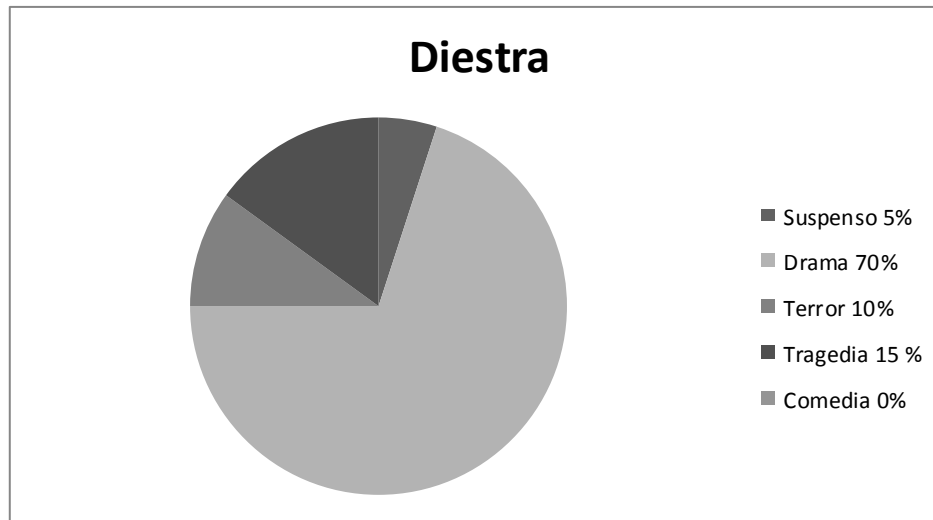
10. Respecto a la distancia que había entre los espectadores y los actores, El 95% de los entrevistados determinó sentirse cerca de los actores.



11. Respecto al ritmo de la obra El 70% de los entrevistados lo consideró regular.



12. Respecto al género de esta obra, El 70% la consideró como un drama.



13. Respecto a la pregunta ¿Qué podría opinar de la obra Diestra? Presentamos las siguientes respuestas que dan una idea del tipo de frases que elaboró el universo de los entrevistados:

“Me pareció interesante la propuesta escénica.” (1 persona)

“La obra es terrible” (1 persona)

“Es una obra que propone elementos visuales que son descontextualizados, pero logran generar una atmósfera en la medida que estos son re definidos por el público. Esto es logrado por la trama de la obra, la cual es fantástica y realista, de esta manera consigue que el espectador logre compenetrarse en esta.” (1 persona)

“Buena” (6 personas)

“Celebro el limitado uso de elementos” (1 persona)

“Esta obra propone que la discriminación que se da a nivel social; habla del tipo de cuidado que tienen los adultos mayores con los hijos que tienen capacidades especiales; Los problemas que se dan en las interacciones; La belleza de lo simple.” (1 persona)

“no me gusto” (2 personas)

“me gusto” (4 personas)

“puro drama” (1 persona)

“De repente era demasiado lenta” (2 personas)

14. Respecto a la pregunta: ¿Qué elementos de la obra Diestra llamaron más su atención? Presentamos las siguientes afirmaciones que dan una idea del tipo de respuesta que elaboró el universo de los entrevistados:

“Algunos efectos especiales, la actuación de la protagonista, también me llamó la atención algunos temas musicales...”

“La escenografía y los efectos especiales.”

“El papel de la protagonista, la relación del padre con la protagonista, la temática con la naturaleza (volcán)”

“La lluvia de piedras. La mano de árbol. Las actuaciones del viejo y de la joven. El limitado uso de elementos en la puesta en escena.”

15. Respecto a la pregunta: ¿Qué palabra le viene a la mente cuando piensa en la obra Diestra? Las más recurrentes fueron:

“Soledad” (6 personas)

“Mano” (2 personas)

“Denso” (1 persona)

“Prisión” (2 personas)

“Volcán” (2 personas)

“Frustración” (2 personas)

“Encerrado” (5 personas)

16. Respecto a la pregunta: ¿Cuál es la primera imagen que viene a su mente cuando piensa en la obra Diestra? Las más recurrentes fueron:

“Mano” (3 personas)

“El rescatista contorsionándose camino a la casucha” (1 persona)

“Fuego” (2 personas)

“Tierra” (1 personas)

“Protagonista” (7 personas)

“Piedras” (2 personas)

“Padre” (4 personas)

17. Respecto a la pregunta: ¿Podría describir algún elemento musical o de sonido de la obra Diestra? Presentamos las siguientes frases que dan una idea del tipo de respuesta que elaboro el universo de los entrevistados:

“Cajón que era golpeado” (2 personas)

“SONIDO del volcán ( guan ,guan, guan , ) sonido que analógicamente, representa un ser vivo)

(2 personas)

“El uso de una radio a pilas” (4 personas)

“Ruidos roncós” (3 personas)

“Sonidos de ultratumba” (6personas)

“Crujidos” (3 personas)

18. Respecto a la pregunta: ¿Cómo podría describir la atmósfera que proponía la obra diestra? Presentamos las siguientes afirmaciones que dan una idea del tipo de respuesta que elaboro el universo de los entrevistados:

“Íntima” (6 personas)

“Claustrofóbica” (3 personas)

“Atmósfera de encierro” (2 personas)

“Lúgubre” (1 persona)

“Sencilla, (1 persona)

“Profunda” (2 personas)

“Burda” (1 persona)

“Incómodo” (3 personas)

“Silencio” (1 persona)

19. Respecto a la pregunta: ¿Qué elementos escenográficos o de utilería puede recordar? La mayoría de los entrevistados recordó:

“La luz roja, el carbón, el piso, la tierra” (1 persona)

“La mano” (2 personas)

“Limitadas luces” (1 persona)

“Piedras que caían del techo” (4 personas)

“Fogón, luces que salen del piso” (1 persona)

“Bracero” (3 personas)

“Ropero que se abre del piso, lana de la protagonista” (1 persona)

“Artesanías que había creado la protagonista” (5 personas)

“Olla” (2 personas)

20. Respecto a la pregunta: Desde su perspectiva ¿Cuál es el momento más intenso de la obra Diestra?

El 100% de los entrevistados la consideró que el momento más intenso de la obra fueron los espacios íntimos y cotidianos que desarrolló la protagonista.

21. Respecto a la pregunta: ¿Cómo describiría el espacio en que acontece la obra? Presentamos las siguientes afirmaciones que dan una idea del tipo de respuesta que elaboro el universo de los entrevistados:

“Extraño”

“Claustrofóbico”

“Apropiado. (Temía que el actor viejo se tropezara con una tabla.)”

“No sé”

22. Respecto a los párrafos que había que completar tales como: "Presencie la obra Diestra y esto despertó en mi los siguiente pensamientos y sensaciones

“Dolor” (2 personas)

“Pena” (2 personas)

“El odio y la sexualidad humana están muy cerca” (1 persona)

“Tenso. Expectante” (1 persona)

“Ignorancia, libertad inevitable” (1 persona)

“Encierro” (5 personas)

“Decadente” (1 persona)

“Me causa depresión” (1 persona)



“Soledad” (3 personas)

“Abandono” (2 personas)

No responde (1 persona)

23. Respecto a los párrafos que había que completar tales como "Presencie la obra Diestra y lo primero que recuerdo de ella es:

“La Mano” (3 personas)

“Atmósfera oscura y a contra luz” (1 persona)

“Los sonidos que crujían” (1 persona)

“Los muñecos de la joven” (1 persona)

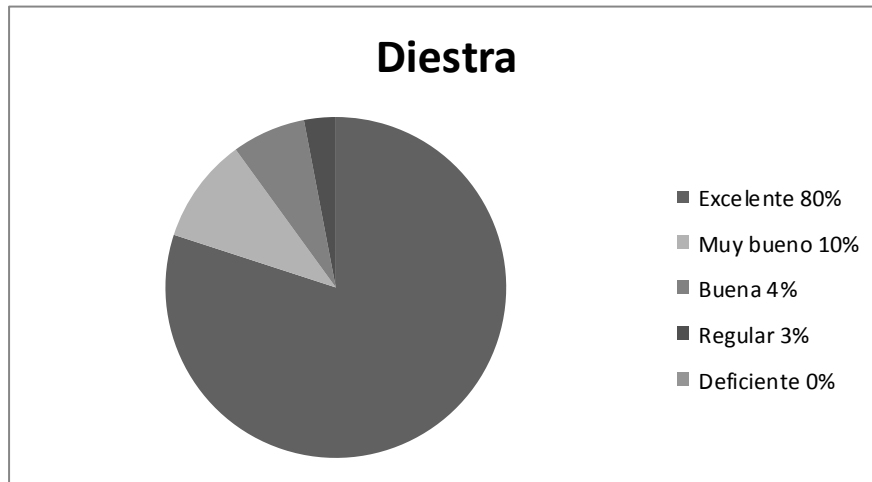
“Cuando bailaba” (1 persona)

“La protagonista” (5 personas)

“El encierro” (6 personas)

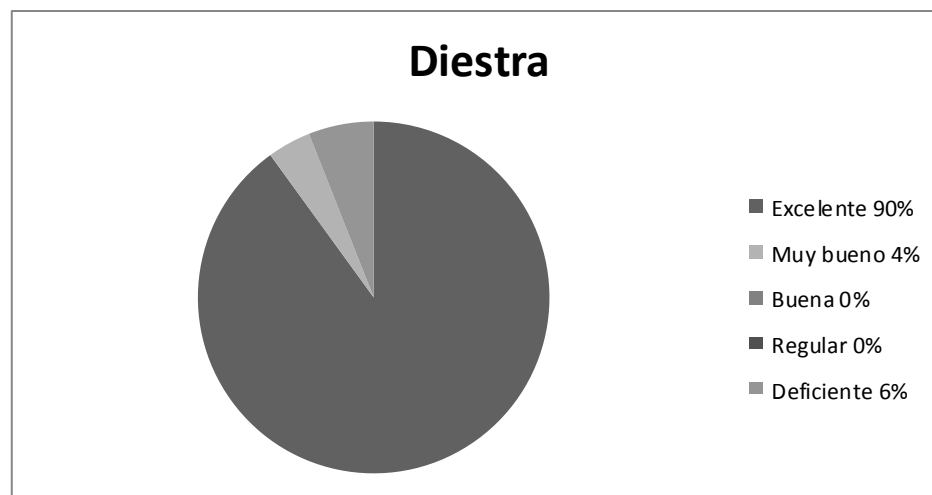
No responde (2 personas)

24. El 80% de los entrevistados informó haber tenido excelente visibilidad del espectáculo.



25. El 100% de los entrevistados informó haber tenido excelente audibilidad del espectáculo.

26. Respecto al desempeño de los actores el 90% de los entrevistados lo consideró excelente.



## CONCLUSIONES

Determinar con exactitud si conseguimos nuestros objetivos es difícil, sin embargo, consideramos que las respuestas de los espectadores entrevistados nos ayudarán a mejorar nuestro montaje y a poner atención en una serie de detalles en que no habíamos reparado. Nos gustaría hacer las conclusiones de este trabajo teniendo en cuenta que lo que nos interesa sondear son las vivencias del público:

“he definido el concepto de vivencia como experiencia vivida con gran intensidad por un individuo en el momento presente, que compromete la cenestesia, las funciones viscerales y emocionales. La vivencia otorga a la experiencia subjetiva del individuo la palpitante cualidad existencial de lo vivido aquí y ahora.”<sup>263</sup>

Está claro para nosotros que es imposible llegar a conocer a partir de una entrevista la vivencia del espectador, pues ésta es una instancia irreplicable que difícilmente podrá ser traducida por el lenguaje. Es por eso que consideramos esta devolución como un marco de referencia subjetivo, que reinterpreta lo vivido y por lo tanto lo reconstruye. De todas maneras, nos parece válido recoger aquello que dejó huella en la memoria del espectador y que días después de haber asistido al espectáculo le aparece como relevante. A partir de esto entenderemos que el proceso perceptivo del espectador, tiene como consecuencia una reacción psico-física, la cual determinara lo que hemos entendido como su experiencia. Es decir, estas respuestas son señuelos que nos ayudaran a comprender un poco más la complejidad de la recepción polisémica en el teatro y lo que deberíamos tener en cuenta a la hora de dirigir.

A partir de las respuestas de los entrevistados y tomando en cuenta nuestras categorías, 1.- Estimulación de los canales perceptivos, y 2.- El actor como fuente de estímulos, podemos concluir lo siguiente:

---

<sup>263</sup> **Rolando Toro**, *Op. Cit.* p. 33

1. Desde la sonoridad y visualidad se logró instalar la sensación de extrañeza, de lo desconocido, o lo misterioso.
2. Se logró constituir una atmósfera de encierro, perturbación o claustrofobia.
3. Los momentos más intensos de la obra fueron los espacios íntimos y cotidianos que desarrollo la protagonista y el Padre. Es decir, que si bien los efectos especiales u otros recursos escénicos afectan la percepción del espectador, es la actuación y su nivel de entrega el elemento más importante a la hora de preguntarse por la intensidad de nuestra obra.

En este punto es importante reflexionar en detalle en cuanto a la ejecución de los actores. Desde la dirección podemos concluir que al presenciar la obra se hicieron evidentes las formas en que cada actor enfrentó el trabajo, que por cierto eran bastante disímiles. En este caso debo partir por reconocer que este proceso me enseñó la importancia de conocer en profundidad los trabajos anteriores, las capacidades, el interés, las motivaciones, la naturaleza y la trayectoria de cada actor. Este punto fue señalado por la comisión evaluadora la que me comentó que los actores eran tres naturalezas diferentes. Desde mi perspectiva esto no es un problema, si como directora estas consciente de esas diferencias y sabes instalarlas. Creo que en mi caso, no tuve esa claridad hasta muy avanzado el proceso. Ahora puedo ver la importancia de tomar distancia del objeto creado, para ver con más objetividad y tomar ciertas medidas que hubiesen reorientado el montaje. Es decir, debo desarrollar la capacidad de modificar los objetivos con relación a las circunstancias reales. Por ejemplo:

La elección de los actores fue producto de una búsqueda larga en la que si bien existían claridades, también habían grandes dudas, esto tiene que ver (me di cuenta de esto casi al final)

con que el texto de DIESTRA (escrito por mí), si bien tenía varias fortalezas y estaba bien resuelto en algunos aspectos, también tenía fallas e inconsistencias, las cuales hicieron eco y trascendieron hasta el final. Este punto también fue señalado por la comisión evaluadora, la que si bien alago la iniciativa autoral y la estructura general del texto, identifiqué con facilidad las debilidades dramáticas en cuanto al rol del policía.

Este fue el personaje que más me costó visualizar. Esto porque ya desde el texto no estaba tan claro como el padre y la hija en cuanto a objetivos, circunstancias dadas, súper objetivos, etcétera. A esto debemos sumarle que el actor en cuestión no se adaptó nunca a la forma de trabajar y por otra parte yo no supe imponer mis necesidades. Esta obra exigía un alto grado de personificación, forma que al parecer Alex Rivera no tiene costumbre, pues se dedica mayoritariamente a la televisión, o como se dice coloquialmente en teatro, actúa de sí mismo. Por lo menos ese fue el caso de su trabajo en DIESTRA, el cual fue criticado por el público en general y también por la comisión. Esta forma en que Alex enfrentó su Rol, lo distanció de la naturaleza de la obra, sobre todo porque contrastaba demasiado con el trabajo de artesanía y la complicidad que realizaron los otros dos actores.

Por otra parte la veracidad de la narración estaba ligada a ciertas circunstancias específicas que no ocurrieron. Se suponía que el padre era muy superior físicamente que el policía, lo que justificaba el sometimiento de este último. Sin embargo el actor Mario Lorca no tenía esta facultad física y Alex Rivera no supo actuar esta inferioridad, por lo que muchos de los enfrentamientos o sometimiento del policía se tornaron inverosímiles. El aprendizaje en este caso tiene que ver con que como directora, tengo que ser capaz de trabajar con el material actoral real y por lo tanto aprender a modificar mis circunstancias y ajustarme a las energías que están en juego. Creo que esta capacidad de resolver la entrega la experiencia y por supuesto un grado de conciencia mayor sobre todos los factores, sin duda esta investigación me ha aportado en ese plano.

Respecto al trabajo de Cota Rodríguez, debo decir que fue un gran apoyo en la creación, no solo porque aportó con su imaginario a la construcción de la puesta en escena, sino que también, por el grado de entrega y profesionalismo con que enfrentó este trabajo. La mayoría del público

destacó su capacidad de transfiguración y humanidad, creo que ella fue el eje que le entregó coherencia y verosimilitud a la obra.

Respecto a la participación de Mario Lorca no puedo más que sentirme agradecida, pues desde los ámbitos personales hasta los profesionales nos enseñó a todos y puso su experiencia al servicio de la obra. Creo que tanto él como Cota, lograron comprender de manera profunda lo que esta obra pedía: Transportarse a una realidad muy particular, el desarrollo de un subtexto poderoso, el manejo y contención de la energía para representar a personajes condenados y fuera de este mundo.

4. Los elementos escenográficos lograron captar la atención de los espectadores y contribuyeron a que la atmósfera de la obra perdurara en la memoria del espectador.
  
5. Los elementos que poblaron la escena lograron construir desde su precariedad un paisaje en los espectadores. Los espectadores completaron el universo que proponía la ficción y en varios casos creyeron ver elementos como por ejemplo tierra, la cual no estaba en escena.
  
6. Esta obra tiene problemas de ritmo, pues la gran mayoría consideró que éste era regular, sobre lo que podríamos inferir que en ciertos momentos se vuelve un tanto monótona, lo que provoca la desatención del espectador. En este punto podemos tomar en cuenta también las críticas de la comisión evaluadora. Ya que todos los profesores coincidieron en que había partes en que la acción era demasiado lenta y en esos tramos la obra se tornaban cansina. Por ejemplo el profesor Jesús Codina dijo: “hay que tener en cuenta el ritmo vital del espectador”. Con esto se refería específicamente al inicio de la obra, en la cual se presentaba un trayecto muy lento y bastante largo del padre, interpretado por el actor Mario Lorca. La acotación es interesante porque nos incita tomar en cuenta que el espectador viene desde la calle, en este caso del centro de la ciudad, donde los estímulos de todo tipo mantienen a una persona en estado de alerta y con un ritmo vital más bien sinérgico. Someterlo entonces a un cambio de ritmo demasiado radical, en donde los movimientos son muy lentos, la luz casi imperceptible, etcétera. Puede producir tedio o

impaciencia en el espectador. Con esto comprendemos que si bien estos momentos pueden existir a lo largo de una obra, no es muy adecuado dar inicio con esta tónica.

7. La narración cuenta la historia y deja claro la temática que presenta.
8. En el caso de la narración lineal que establecimos para esta obra, fue necesario desarrollar entre espectador y espectáculo un tipo de interacción indirecta.
9. Los canales perceptivos más estimulados fueron: la vista, el oído y el olfato.
10. Las acciones de los actores deambularon entre la tensión y la satisfacción, y esto es traspasado a los espectadores, los cuales empatizan con ese recorrido.
11. Logramos generar un medioambiente variable, es decir, provocar un estado de alerta en el espectador.
12. El espectador capta categorías de movimiento y tipos de gastos de energías de los actores. Sin duda las acciones que recuerda o que más le afectan son las que tiene mayor gasto de energía y los movimientos de carácter extra cotidiano. Esto queda reflejado en que la mayoría de los entrevistados hizo mención al trabajo corporal de la actriz protagonista.

El hecho de que la totalidad de los entrevistados haya recomendado la obra, nos demuestra de manera general, que hemos cumplido con uno de nuestros grandes objetivos. En la introducción de esta tesis planteamos que hoy en día el teatro compite con otras formas de entretenimiento muy diversificada, y que por lo tanto, uno de los grandes desafíos de los artistas teatrales era generar espectáculos que proporcionen entretenimiento. La respuesta de nuestro público nos indica que, a grandes rasgos, esta prioridad se cumplió, sobretodo si tomamos en cuenta la importancia que tiene la recomendación de una obra que circula de boca en boca entre el público asiduo al teatro. En definitiva, el hecho de que la mayoría de los espectadores hayan considerado que la obra era entretenida, nos satisface e incita a preguntarnos de qué depende esta apreciación.

Desde nuestra perspectiva la obra esta construida a partir de innumerables estímulos que no cesan de ocurrir hasta el desenlace, estos recursos fueron administrados de manera conciente, tomando en cuenta los antecedentes teóricos que nos indicaban que la atención del espectador depende de factores como el movimiento, la calidad energética de las acciones y la potencia de los estímulos que captan los canales perceptivos. A partir de esto nos quedaron claro también, las secciones de la obra que tienen problemas de ritmo, pues varios de los entrevistados señalaron determinadas partes como lentas o menos entretenidas.

Por otra parte, la hipótesis de que el espacio influye en la interacción espectador-espectáculo se reforzó, pues la gran mayoría del público manifestó sentirse encerrado, o consideró que había una atmósfera claustrofóbica. Esto indica muchas cosas, entre ellas, refuerza la teoría freudiana de las masas psicológicas que planteamos en el tercer capítulo. Las emociones de encierro, angustia, opresión, fueron compartidas por la gran mayoría, lo que nos permite inferir que las condiciones físicas y narrativas del espectáculo determinaron un tipo de vivencia específica.

Otra cosa que podemos inferir a partir de la decisión de haber elegido un espacio reducido e íntimo es que el público agradeció la visibilidad y audibilidad cercana del espectáculo. La mayoría de las preguntas de desarrollo fueron respondidas desde un sentir personal, más allá de



la opinión sobre la historia o narración. Esto nos indica que la cercanía entre espectadores y actores permitió un grado de identificación fuerte.

Respecto a lo anterior es interesante ir cerrando estas conclusiones citando la siguiente apreciación de Arnheim respecto de las inferencias que elaborara un observador, frente a las expresiones de un otro. Si esto lo asociamos al convivio teatral como contexto, podemos fundamentar algunas de las respuestas de los espectadores de nuestra obra:

1. Un observador B puede deducir de la conducta corporal de A que en la mente de A están teniendo lugar determinados procesos psíquicos. La observación de un gesto amable lleva a la conclusión: A esta hoy de buenas.
2. La expresión observada puede provocar el correspondiente estado anímico en B. Al percibir la conducta amable de A, el observador mismo experimenta un sentimiento de amabilidad.
3. La expresión observada puede provocar la experiencia cenestésica correspondiente. Diversos niveles de experiencia psicológica, tales como, visual el cenestésico y el emotivo, parecen despertar en los otros sensaciones de estructura similar.
4. La expresión percibida puede recordarle a B otras observaciones en las que interviniera una expresión semejante <sup>264</sup>

Una de las palabras mas reiteradas por los entrevistados fue el concepto de atmósfera. Esto nos permite interpretar que sin duda los estímulos generaron una dimensión sensorial de carácter envolvente. La mayoría dijo “sentir la atmósfera de la obra”. Podríamos decir entonces, que los recursos traspasaron el espacio escénico, penetrando el espacio en que estaba instalado el público. La comisión también hizo alusión a este tema. Todos los profesores concordaban con que se había construido un ambiente muy particular y poco convencional que invadía al espectador y lo transportaba.

---

<sup>264</sup> **Rudolf Arnheim.** *Hacia una psicología del arte Arte y entropía.* Alianza editorial. P.69

En suma podemos decir que la evaluación de este proceso es inmensamente positiva, no solo porque aprendimos una serie de elementos técnicos que ahora trabajaremos en incorporar en nuestra práctica de dirección teatral, sino también porque creemos haber entregado un espectáculo que si bien tiene ciertas fallas, es un trabajo de calidad que con el tiempo se irá perfeccionando. A través de este proceso hemos reforzado la idea de que es muy necesario pensar en la estimulación de la percepción del espectador, a través de todos los recursos posibles, siendo el actor el principal signo y fuente de motivación. Nos interesa sin duda seguir trabajando en esta línea, y seguir investigando en torno al convivio y sus inmensas posibilidades.

## BIBLIOGRAFÍA

- APPIA ADOLPHE:** *La Música y la Puesta en Escena. La obra de Arte Viviente*, Madrid, Ed. Asociación de Directores de escena de España, año 2000.
- ARTAUD ANTONIN:** *El Teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1986.
- AJURIAGUERRA:** *Manual de la sicopatología del niño*, Barcelona 1996.
- ASLAN ODETTE:** *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- ARISTÓTELES:** Madrid, España, 1999, Ed. Espasa Calpe.
- BRECHT BERTOLD:** *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La rosa blindada, 1963.
- BROOK PETER:** *La puerta abierta*, Barcelona, Editorial Alba, 1994.
- BROOK PETER:** *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Editorial Nexus, 2000.
- BRECHT BERTOLD:** *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- BERNARD MICHEL:** *El Cuerpo*, Buenos Aires Ed. Paidós, 1976.
- BLANCHOT, GASTON BOUNOURE Y CAREDEC:** *Artaud. Polémica, correspondencia y textos*. Ed. Jorge Álvarez.
- BÉHAR HENRI:** *Sobre teatro DADA y Surrealista*, Barcelona, Barral editores, 1970.
- BATAILLE GEORGES:** *El Erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007.
- CRUCIANI FABRIZIO:** *Arquitectura Teatral*, México, Grupo de editores Gaceta, 1994.
- CARRIZO ABÉL:** *“Apuntes de Dirección Teatral. Accionización”*. Magíster de Dirección teatral Universidad de Chile.

**DURKHEIM EMILE:** *Las formas elementales de la vida religiosa*, España, Editorial Akal, 1992.

**DURKHEIM EMILE:** *La división social del trabajo*, España, Editorial Akal, 1995.

**DUBATTI JORGE:** *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Argentina, Editorial ATUEL, 2003.

**DUBATTI JORGE:** *“Teatro y regionalización: Resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico.”* Revista de Investigación teatral. (Nº5) Asociación mexicana de investigación teatral. México, 2004.

**DE MARINIS MARCO:** *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*, Buenos Aires Argentina, Editorial Galerna, 2004.

**D’AMICO SILVIO:** *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Losada, 1956, Quinta parte E.

**FOUCAULT MICHAEL:** *Saber y verdad. A propósito de las palabras y las cosas*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991.

**FREUD SIGMUND:** *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

**FREUD SIGMUND:** *El Malestar de la Cultura*, Alianza Editorial, 1970, Madrid.

**FREUD SIGMUND:** *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis Cap. XVI*, Argentina, Amorrortu Editores, 1975.

**FRNCISCO NIEVA:** *Tratado de escenografía*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2000.

**FOUCAULT MICHAEL:** *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores S.A, 1992.

**FAST JULIUS:** *El lenguaje del cuerpo*. Argentina, Editorial Kairós, 1971.

**GOUHIER HENRI:** *La Esencia del Teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1956.

**GÓMEZ JOSÉ ANTONIO:** *Historia Visual del Escenario*, Madrid, Ed. La Avispa, 2000.

**GROTOWSKI JERZY:** *Hacia un Teatro Pobre*, México, Editorial Siglo XXI, 1970.

**GROTOWSKI JERZY:** *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tsquets Editores, 1970.

**GROTOWSKI JERZY:** *Hacia un Teatro Pobre*, México, Editorial Siglo XXI, 1970.

**GARAYCOCHEA OSCAR:** *¿Dónde estamos parados? La comunicación a través de territorios y distancias*, Venezuela, Editorial CEC, 2005.

**H. MEAD GEORGE:** *Espíritu, Persona y Sociedad*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1973.

**LA SOCIÉTÉ ANONYME:** *Redefinición de las prácticas artísticas*, [en línea]

Disponible en: <[http://aleph-arts.org/lisa/index\\_esp.html#](http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html#)> [consulta el 24, 05, 2009]

**LABAN RUDOLF:** *El dominio del movimiento*, España, Ed. Fundamentos, 1987.

**LEBEL JEAN JACQUES:** *El Happening*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1967.

**LEBEL JEAN JACQUES:** *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Venezuela, Monte Ávila editores, 1970.

**MACGOWAN KENNET Y MELNITZ WILLIAM:** *Las Edades de Oro del Teatro*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1964.

**MERLEAU PONTY MAURICE:** *Fenomenología de la percepción*, México, Editorial Fondo de la Cultura Económica, 1957.

**OLIVARES TORRUELLA PEDRO:** *Arriba el telón*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello. 1968.

**POYATOS FERNANDO:** “Enfoque integrativo de los componentes verbales y no verbales de la interacción y sus procesos y problemas de codificación”, Anuario de psicología Núm. 84, 1986, University of New Brunswick, Canadá, p.127

**SURGERS ANNE:** *“Escenografías del Teatro Occidental”*, Argentina, Ediciones Artes del Sur, 2005.

**SÁNCHEZ JOSÉ:** *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, España, Ed. Akal. 1999.

**SCHECHNER RICHARD:** *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Ed. Libros Rojas, 2000.

**SELDEN SAMUEL:** *La escena en Acción*, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1972.

**STANISLAVSKI KONSTANTIN:** *Un Actor se Prepara*, México, Ed. Constancia, 1962.

**STANISLAVSKI KONSTANTIN:** *El arte escénico*, Colombia, Siglo veintiuno editores, 1987.

**TOLMACHEVA GALINA:** *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos aires, Ediciones Centurión, 1946.

**T. HALL EDWARD:** *La Dimensión Oculta*, Argentina, Buenos Aires XXI, 1992.

**THEVENIN PAULE, ROY CLAUDE, CHARBONNIER GEORGE, DERRIDA JAQUES, BLANCHOT MAURICE, BOUNOURE GASTON Y CAREDEC:** *Artaud. Polémica, correspondencia y textos*. Ed. Jorge Álvarez, 1968.

**TORO ROLANDO:** *Biodanza*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2007.

**UBERSFELD ANNE:** *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires Argentina, Ed. Galerna. 2002.

**UBERFELD ANNE:** *La escuela del espectador*, ESPAÑA Madrid, Ed. ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE 1997.

**WALLON HENRRI:** *La conciencia y la vida subconsciente*, Argentina, 1948, Editorial Kapelusz.

## **ANEXOS**

# **“DIESTRA”**

**Texto original: Eva Rodríguez  
Adaptación: Cota Rodríguez**

**ROLES:**

**Hija**

**Padre**

**Policía**

**I ACTO**

**Escena 1.**

**La comida**

**La hija:** ¿Por qué no me saca? Este no es mi lugar. Necesito tomar sol, salir a caminar.

**El Padre:** No. Usted no sabe cómo es para allá afuera, usted no entiende nada, antes se portaba bien.

**La hija:** Tengo que salir.

**El Padre:** No a poder ser no más po', así que váyase conformando, yo no la voy a sacar para que todos hagan risión de usted o pa' que le hagan el quite.

**La hija:** Usted piensa que no me van a querer mirar.



**El Padre:** Sí por aquí no anda nadie. ¿Quién la iba a mirar? Estamos solos ¿entendió?, para acá no suben las personas.

**La hija:** Entonces sáqueme, si no anda nadie, déjeme salir hasta la puerta, en la puerta.

**El Padre:** Ya le dije que no. ¿Para que se salga otra vez? Usted ya me perdió el respeto.

### El trabajo

**La hija:** Están listos. ¿Los quiere ver?

**El padre:** Después.

**La hija:** ¿Vendió toda la leña?

**El padre:** Poca.

**La hija:** ¿Quiere verlos? Le muestra sus artesanías.

**El padre:** Bonitos, a ver (Pausa ) dos por cien, doscientos y trescientos ¿Tamos?

**La hija:** ¿Y los otros? El hombre hace sonar monedas en uno de sus bolsillos, ella espera su recompensa, el sonrío, juegan; Al fin el juego se torna demasiado brusco ella se aleja adolorida. El se prepara para salir.

**La hija:** ¿Cómo está el tiempo?

**El padre:** Como siempre.

**La hija:** ¿Ya se va?

**El padre:** A trabajar algo.

**La hija:** Pero, es de noche.

**El padre:** Báñese antes de acostarse.

**La hija:** No. Sáqueme. ¿Cuándo me va a sacar?

**La hija:** ¿Cuándo?

**El padre:** Nunca.

**La hija:** ¿Por qué?

**El padre:** Porque está enferma. No, porque es diferente.

**La hija:** Tengo los dos pies y no conozco el mundo.

**El padre:** ¿Qué quiere saber?, yo le cuento. Hay gente, hay casas, casas donde vive esa gente, después de esas casas hay más gente, está el volcán, después del volcán, hay más casas con más gente, gente que no conocemos y que no ha hecho nada por nosotros. Báñate y acuéstate.

Ella se interpone en la salida, con rabia comienza a desvestirse.

**La hija:** Entonces voy a bañarme.

**El padre:** Tápese, póngase algo.

**La hija:** ¿Para qué?, no hay nadie.

**El padre:** Estoy yo.

**La hija:** Uste' me conoce, provocando.

**El padre:** Avergonzado. Si pero, ya no es na' niñita.

**La hija:** Se va, porque no soporta verme. El se pone la chaqueta en la cabeza y sale, ella se cubre, ruge la tierra.

*Escena 2.*

Se ilumina la grieta, ella corre a escuchar el mensaje que proviene de esta. Teje una telaraña de lana, desarmando una bufanda del viejo, enreda las sillas.

Voz de la grieta: Eco: “Somos tan distintos y peligrosos el uno para el otro, que esa diferencia me aplastará bajo tus pies. Con esas palabras y esos juicios; es como si no tuvieras la menor conciencia de tu poder. Nada quedara de mí”

*Escena 3*

Entra el padre, ve la telaraña, cierra la puerta.

**La hija:** ¿Escuchó?

**El padre:** Pura bulla .Ruge la tierra más fuerte.

*Escena 4.-*

Vemos al policía descender desde las alturas, reptaba hacia la entrada de la casucha.

**El policía.** Aaaaaaaaaló, ¿Hay alguien? Aaaaaaaaaló.

**El padre:** Ya van ya. Ordenándole a su hija que se oculte en un rincón, ella observa la escena desde las rendijas de la casucha.

**El policía:** Buenas noches

**El padre:** ¿Cómo le a don? Desconfiado

El policía: Acá pues, cumpliendo con las labores de evacuación. Por suerte que vimos su casita, si no es por el helicóptero que mando mi capitán, ni nos hubiéramos soñado que había gente viviendo tan arriba. ¿Usté vive solo acá?

**El padre:** Si señor.

**El policía:** Mire donde se vino a meter, no lo tenemos ni registrado. Ya, apúrese no más, que queda poco para que se reviente el casco. Pausa. ¿Pensaba quedarse acá?

**El padre:** Si pue', ¿pa' onde' me voy a ir?, yo vivo aquí.

**El policía:** Me dijo que vivía solo ¿no cierto?

El padre: Así no más es. Comienzan a escucharse los rugidos del volcán.

El policía: ¿No ve? Constatando el sonido del volcán. Ya, mejor que se apure, tome pocas cosas, yo lo vengo a buscar. Voy echar un vistazo por estos lados, no sea cosa que me encuentre con más gente. Llévase lo esencial, mire que estoy viendo que no le va dar pa' caminar hasta el pueblo grande. Pausa ¿Cuántos años tiene?

**El padre:** Todavía camino.

**El policía:** Discúlpeme, no lo quise ofender yo voy y vengo. Retrocede reptando hasta meterse en un agujero de tierra.

*Escena 5.-*

**La hija:** ¿Y pa' que miente?, ¿Que le costaba presentármelo?, ¡Respóndame!

A usté' no más le gusta conocer a la gente, yo también puedo conversar.

**EL padre:** No queda agua, mejor será que vaya a buscar. Quédate quieta y no hagai' ningún ruido. Ella furiosa se lanza sobre él, pasa a llevar la telaraña, las cosas caen, intenta agredir al padre, éste la detiene y reduce, luego sale.

*Escena 6.-*

Prende la radio para distraerse, comienza a hilar la lana enmarañada y ordena el desastre que dejó, de pronto la señal le permite escuchar un programa de radio

**Locutor:** Hola, hola, hola, hola tenemos un llamado.

**Llamado:** Mi pregunta es para el pediatra, resulta que estoy embarazada, y me faltan 10 días para mejorarme y siento una angustia terrible porque soñé que el niño no venía normal, una pesadilla, mi marido salía gritando como desesperado del hospital.

La hija escucha atentamente el relato y se inspecciona siguiendo los consejos del doctor.

**El doctor:** Interrumpiendo. A ver señora, los sueños no son la realidad, ahora sí, cuando a usted le entreguen el guagüito, tiene que revisar, que venga completito, que tenga todo normal.

Primero la respiración. Normal. Segundo, fíjese en la carita, que tenga los ojitos del mismo tamaño y en línea paralela con la parte superior de las orejas. La hija comienza a palpar su cara. Lo mismo que la boca, que esté paralela a los lóbulos inferiores de las orejitas, o si no puede ser un caso de síndrome de down o mongolito como mal le dice la gente. Con preocupación toma un pedazo de espejo y al mirarse comprueba que todo está en orden. Se alegra.

**La nariz:** que esté completita la parte anterior del labio superior, o sino, significa que le nació con labio leporino, eso sí que no se preocupe, eso es súper operable.

Otra cosa, las manitas, cuénteles los deditos, cinco deditos en cada mano y cinco deditos en cada pie, las extremidades deben ser del mismo tamaño, que no tenga un patita más corta, o un bracito más largo o sino lo tendría que llevar al kinesiólogo para que lo revisen. Después de mirar sus manos, con un gesto de preocupación apaga la radio y reflexiona

**La hija:** La radio habla palabras, palabras que hablan cosas, la gente que dice cosas, las canciones que hablan. Yo voy aprendiendo. Palabras que me ponen el corazón negro.

Yo no escucho, prefiero cantar alguna cosa, me gusta la música, cuando la cantan con las voces finitas o esos viejos cochinos que hablan puras insolencias, me da risa, como ganas de ponerme a bailar. Baila, en la radio suena el tema “Quiero tener un millón de amigos” de Roberto Carlos. Busca la grieta, le habla. Yo También puedo caminar y me podría ir.



**El policía:** Saliendo del agujero. Ahora estoy aquí, ejecutando la hazaña desesperada de obreempujarme, voy muerto andando, infinitamente cansado, desengañado, errado, con la sensación categórica de haberme equivocado.

La niña escucha unos pasos, asustada se esconde.

## II ACTO

*Escena 7.-*

**El policía:** Alooó...voy a entrar.

Abre la puerta y en el interior no ve a nadie. Revisa el lugar con su linterna De repente se percata de que detrás de un montón de leña hay alguien observándolo. Sorprendido y sin poder distinguir bien en la oscuridad de quién se trata, desenfunda su pistola y se pone en guardia.

**El policía:** ¿Quién está ahí?, ¡Salga inmediatamente!, ¿Qué mierda? Asustado vuelve a gritar, apuntando con la pistola. Salga con las manos en alto, tese quieto, si se calma no le va pasar nada. El policía logra distinguir que se trata de un ser humano.

**El policía** ¿Qué le paso?, Pausa. Salga de ahí, si yo no le voy a hacer nada. Deja la pistola en el suelo. Venga, no tenga miedo acá la voy a dejar. La mujer se levanta, el acusa la rama. ¡Suelte esa rama, déjela, tranquila, no le voy a hacer nada, deje esa rama en el suelo!, ¡que la suelte, suéltela le digo! Forcejean.

Entra el padre que recogió la pistola del policía y lo apunta por atrás de la cabeza.

**El padre:** Apuntándolo. No puede, es su mano, es la mano de ella.

**EL Policía:** ¿Qué? El policía levanta las manos obedeciendo., la suelta, ella se retira al fondo.

**El Padre:** Salga. A nosotros nadie nos va a sacar de aquí, si llevo a salir de esta casa, va ser con las patas pa' elante'.

**El policía:** Tranquilo, baje el arma que se puede disparar

**El Padre:** Váyase, no entiende na'.

**El Policía:** Cállese, no le voy a hacer nada, ¿Porqué no pidió ayuda?, ustedes no pueden quedarse acá. Pausa. Ya, suelte el arma, sino después va a ser peor, obedezca o lo voy a tener que arrestar ¿no se da cuenta que lo que hace con esta niña no tiene perdón de Dios?

**El padre:** Yo no tengo la culpa, ese Dios que usted dice, el mismo la mando parir así, ni la propia madre lo pudo soportar, se fué. Yo hice lo que pude.

En ese momento una explosión más fuerte remueve toda la tierra. El sonido de la lava comienza a chisporrotear en su bajada desde la cumbre. Comienza una lluvia de piedritas atrás, todos caen al suelo.

**El Policía:** Empujando la puerta. Esta trancá. Piedras y tierra.

**El Padre:** No se puede salir. Ríe, la hija levanta al viejo de suelo e instala las sillas, una al lado de la otra se sientan.

**El policía:** Ya empezaron los derrumbes. Tendríamos que haber salido rápido. Estamos atrapados, atrapados en esta pocilga y con medio cerro encima, cagamos, cagamos. Pausa. Cagué.

Hay que esperar que aclare para ver si entra luz por algún lado. Esta cumbre pa' perderse, pa' olvidarse del mundo, pa' venirse a morir. Hay que esperar, esperemos que no se venga todo el tierral pa' dentro y hasta ahí no más llegamos.

**El padre:** ¡Déjese de lloriquear! No grite más.

**La hija:** Las cosas terribles le pasan a la gente que tiene algo de terrible.

**El policía:** No voy a llegar, otra vez no voy a llegar y en emergencia, todo por andar metió aquí a la cresta e la loma. Deje botá a mi mujer y a la niña, justo cuando el monte se quiere rajar en pedazos. La pobrecita ya no me cree, me dijo que yo no la quería y que la niña me tenía miedo... a donde, yo nunca la he tomao' en brazos.

Tengo que salir de aquí. Con desesperación comienza a tirarse contra la puerta sin conseguir abrirla, con el ultimo empujón se fractura el codo, con dolor extremo grita y se tira al suelo.

**El policía:** ¡Ayyyyy, concha de su madre!, me duele mucho, me duele, me duele, ahhhhh. Al padre, que lo ha tomado por el brazo. ¿Qué va hacer? ¿Qué va hacer? El padre lo revisa y de un tirón le acomoda el hueso desencajado ¡Ayyyyyyyyyyyy! Angustiado. ¡Suéltame viejo bruto huaso reculiao'!

El padre lo suelta, le hace un gesto a la hija, esta entiende que debe acomodar las cosas, va a invitar al extraño a beber. El padre camina hacia su silla, se sienta junto a una botella de agua ardiente que tiene guardada, sirve dos cañas y con un gesto lo invita a tomar.

**El policía:** No gracias, estoy de servicio, se lo agradezco.

**La hija:** En complicidad con el padre .Mire que és ¿Le a hacer el desaire?

Camina hacia su camita, desde ahí, muy atenta a todo lo que sucede, se cruza con el policía quien se desplaza hacia la otra silla, se sienta, beben. El padre toma la caña, la bebe de un golpe y la deja en la mesa. El policía presionado bebe. Se repite esta secuencia varias veces, el policía progresivamente se va emborrachando. Toda esta escena es entre ellos, “mala leche”, no se detienen en la niña.

**El policía:** Oiga ¿Porqué no me devuelve la pistola? Es mi herramienta de trabajo.

**El padre:** Todo el tiempo con el arma en la mano. No. Es por la niña. Mañana cuando se vaya se la paso. ¿No cierto mijita? La hija asiente con la cabeza y se acerca a ellos, trae una bolsa de la que saca los monos que vende. El padre sirve más aguardiente, toman.

**El policía:** Mire que están bonitos ¿Usted los hizo? La hija asiente. Al padre ¿y cómo los hizo? Aludiendo a la deformidad de la niña hace gestos con la mano, el padre lo mira con furia. Pausa. Ahhh y es bien avilosa. Al padre, yo también tengo una hija, ya paso pa' kinder o ¿pre-kinder?... No me acuerdo bien, es que la mamá es la que ve esas cosas.

**La hija:** La mamá El padre le hace una seña para que se retire, ella se va a su cama.

**El policía:** Salud ¿Y usted no ha pensado en bajar al pueblo?

**La hija:** Si. Desde su cama

**El padre:** ¿Y pa' qué?

**El policía:** Discúlpeme que le insista, pero esta niña se le va enfermar.

**La hija** aprovecha la situación y comienza a quejarse.

**El policía:** Ve, ve que no se siente bien. La hija aumenta sus quejas para llamar la atención. Allá abajo la pueden ayudar, darle educación, incluso los doctores deben saber cómo solucionarle el defecto.

**El padre:** No, y déjese de mirarla tanto, no es na' juguete pa' la vista, la niña no está na' enferma.

**La hija** ha tomado la radio a pila y la enciende, suena gangoso un tema musical, desde su rincón mira de reojo al policía, llevando discretamente el ritmo con el pie. El policía primero se sorprende y después le sonrío y menea la cabeza acompañando el ritmo.

**El padre:** Apague eso hija. La hija no lo toma en cuenta.

**El padre:** Que lo apague. Enojado le grita. Apaga esa mugre te dicen.

**El policía:** No debería gritarle a la niña, ella tiene sus derechos. La hija sube el volumen.

**El padre:** El viejo se levanta. Si quiero le grito y vos no te metai' porque pa' eso estoy en mi casa. Esta ya no es na' niña, esta ya se convirtió en mujer y no venga con esa mierda de derechos ni que otra payasá. Caminando borracho hacia la hija dice. Acá los derechos son el pan y el techo pal' frió, lo demás no cuenta.

**La hija:** Apaga la radio antes que el padre se la quite. Hace calor. El padre le acaricia la cabeza, se queda inmóvil a un lado del camita, muy ebrio. Luego se acuesta borracho.

*El Acuerdo*

**La niña** camina hacia el policía, decidida, se sienta junto a él, mientras conversan el padre ya se ha introducido a la camita de la niña y somnoliento, examina los objetos de ella. Se duerme.

**El policía:** ¿Cómo se llama? Ella no le contesta. Dígame su nombre. Ella intenta recordarlo.

No se agite, no es importante, sólo son palabras, un poco de aire movido por los labios. Palabras para ocultar lo único y verdadero, que respiramos y dejamos de respirar.

**La hija:** ¿Quién es?

**El policía:** Soy un soldado en estado de catástrofe, el que agoniza entre tizanas y frazadas a quinientas leguas abiertas del campo de batalla, y sollozo como un pabellón antiguo. Soy el suicida que apostó su destino y perdió. Ella lo toca, luego él se entrega.

**La hija:** Tomando un poco de distancia. Estoy lista.

**El policía:** Volviendo en sí. ¿Lista para qué? Ella hace un gesto con sus brazos como si volara, camina hacia atrás con este vuelo.

**El policía:** ¿No sería mejor que apagáramos el brasero? la niña también ta' como coloradita.

El viejo se levanta y camina hacia la silla, se sienta. La niña se mete a su cama y se duerme. El policía comienza a desabrigarse, pero el padre lo mira con desaprobación, entonces no se quita la chaqueta.

**El padre:** Una casa sin fuego no es casa. En cualquier momento hace falta el agua hervida.

**El policía:** Yo decía no más, sirve agua ardiente e invita al padre a tomar, beben. Era por ayudar, disculpe. Insidioso le pregunta ¿Y dónde está la mamá de la niña?

**La hija:** Adormilada. La mamá.



**El Padre:** Ignorando al policía. Apesadumbrado. Gueno' habrá que comer algo, no vamos a estar aquí mirándonos la cara. Se quedan mirando la cara y hablan en susurros.

**El policía:** Se durmió la niña.

**El Padre:** De aburrída se duerme, pasa durmiendo. El policía lo acusa con la mirada. Es que yo no dejo que haga nada. Se complica.

**El policía:** Cruza y se sienta junto al padre, Irónico. Complicado. Pausa. Mantenerla aquí, encerradita. Pausa. ¿Se da cuenta que tarde o temprano esto ...?

**El Padre:** Morboso. Es por la gente. Pausa. Creen que la niña esta ojia' y que trae mala suerte. Pausa. Yo no quiero que le griten cosas feas. Me da miedo que la culpen por los desastres del volcán. ¿O no se dio cuenta? Si no es normal, ¿La vio de cerca?

**El policía:** Sí pero, esas son puras supersticiones. ¿Por qué usted no cree en eso... o sí?

**El Padre:** Silencio. Las cosas terribles le pasan a la gente que tiene algo de terrible.

**El policía:** ¿Me está diciendo que tiene secuestrada a su hija porque tiene esa mano?

**Padre evidenciado**

**El policía:** Escúcheme con atención. Mañana temprano llegan los refuerzos, mi capitán sabe donde encontrarme. Si usted quiere se puede quedar, pero a la niña se va conmigo.

**El padre** con un solo movimiento golpea al policía en la cabeza con la pistola, este cae inconciente al suelo.

### III ACTO

#### *Escena 8*

**Apagón.** El padre amarra y amordaza al policía, se escucha su respiración agitada, transita en la oscuridad, se escuchan los grillos y el sonido de una pala cavando. El musita un texto en oscuridad.

Se escuchan los pájaros y una luz entra desde el exterior iluminando a la hija que se despierta, ella mira por el hueco de luz hacia fuera y ve al padre, se espanta. Toma un bolso y guarda sus cosas, comienzan a escucharse unos quejidos sordos, la mujer busca de donde provienen hasta que se encuentra con el policía maniatado y amordazado se sienta junto a él.

La hija. Con su bolso en las manos. Perdí la costumbre de hablar, pero, cuando salga, abriré grande la boca, gigante como una herida, tragaré rápidamente sorbiendo los eternos potrereros que ya me he perdido, los llevo atrasados por contarle historias a mi padre, historias que no recuerda, como no recuerda que aún está vivo. Atrás quedarán esas casas chiquitas de gente con manos pobres a quienes no dimos nada. Mi corazón se precipita porque sabe que donde ponga

los pies, se esfumarán los caminos. En la ciudad por fin hablaré y hablaré, hablaré y hablaré y junto con perder el hilo, olvidaré también el nombre de las calles, los techos bajitos y las risas que me traía el viento, colándose por las rendijas, haciéndome cariño .Le saca la mordaza.

El policía: Suéltame. Ella lo desata. Está haciendo un hoyo, me va a enterrar vivo, por favor déjame salir. Ella lo suelta, apila de a una las dos sillitas y la mesa de palo, cierra el pequeño tablado que tenía como cama, toma su bolso y se dispone a abandonar el lugar. Entra el padre se queda inmóvil en la abertura, ambos lo miran.

### *Escena 9*

Fuera de sí, ha enloquecido. Está en calzoncillos, completamente transpirado y desencajado, lleno de tierra, pupilas dilatadas. No ha dormido en toda la noche, siempre con la pistola en la mano, entra.

**El padre:** Terminé, al policía. Vamos.

**El padre:** Ve el bolso ¿Qué va a hacer con eso?

**La hija:** Me voy.

**El padre:** No, eso no se dice, no se dice. No lo diga, no me lo puede decir, no a mí. Llora.

**La hija:** Acerándose para despedirse. Su mano ¿ve? Señalando la pistola. Somos tan extraños los dos. Yo veré cosas mejores. Tátese, póngase algo. Aparte. Quiero cruzar la orilla, caminar por la orilla del mundo, caer. Baja de la escenografía. Sale, deslumbramiento, ceguera. Realiza una caminata bordeando la escenografía que nos representa su huida.

### *Escena 10*

El padre se abalanza para retener a la hija, el policía lo detiene, caen al suelo y forcejean

**El policía:** Viejo de mierda teníamos un trato, te dije que me iba a llevar a la niña pa' que la sanaran. Vos podiai' quedarte, si te queris' morir es cosa tuya, yo no le iba a contar a nadie. El volcán va explotar.

**El padre:** Suélteme. Logra zafarse. ¿Que acaso no me escuchó?, yo no voy pa' ningun lao', toy cansáo de decirle. A mí no me juerza a na' nadie. A la hija Ven para acá hija, ¿o queris que te vaya a buscar? Al policía Yo no le tengo mieo' ¿oyó?, ¡que se ha creído su porquería venir a amenazarme en mi propia casa! Así son los jutres de allá ajuera po', les gusta imponer su razón por la juerza. a su hija ¿No viste?, ¿Qué te dije? vuelve te estoy diciendo, ¿o te arrastro de las mechas como la otra vez? Acá nací yo mi paire, mi maire, aguelos, visaguelos, todos enterraos' debajo el canelo y allá mismo me van a enterrar a mí, a ver ¿quién me a sacar de aquí? y a mi chiquilla tampoco. Pausa. Si tiene tanto mieo' ¿porqué no se va? Con impotencia. Hay que ser de esta tierra pa' saber cómo se porta, los de ajuera vienen llegando, así que ¡hocico cerrao!, ¡hocico cerrao!. Venga Mijita no me hagai' enojar,. No salgai', yo sé porque te lo digo. Guardate no salgai', allá ajuera no hay na' gueno pa' ti. Escóndete vergüenza, adefesio malparío. Pausa, se

sienta. A mí nadie me ha decir lo que tengo que hacer! yo me he salvao' siempre solo y así tiene que seguir la historia.

Lentamente cambia de dirección del arma, el policía enmudecido lo observa, se mete el arma en la boca y se dispara. El policía impactado recupera su arma .Ella afuera detiene su marcha, escucha el disparo, se gira y corre de vuelta a la casucha, desasiendo el camino realizado.

### *Escena 11*

Cuando la hija entra a la casa presiente de inmediato la desgracia. Camina hacia el cuerpo de su padre que parece descansar y constata que éste ya no respira, observa entonces desencajada al policía quien tiene la pistola en la mano, éste, al ver que la mujer solo la mirada le adjudica la muerte de su padre, el policía tira el arma al suelo, pero ya es tarde, ella realizó sus erradas conjeturas y se lanza con decisión sobre el joven para aniquilarlo. Sin escuchar suplicas o explicaciones destroza salvaje a su salvador con su propia mano de rama. Afuera estalla el volcán.

**Fin**