



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
Departamento de Artes Escénicas

Teatro ciego: una reflexión estética de los sentidos

Tutor: Santiago Sánchez Espinoza
Autora: Alejandra Gutiérrez

Caracas, abril 2017

RESUMEN

Esta investigación es una reflexión crítica en donde se revisa la valoración de los sentidos en el teatro, cuestionando, principalmente, la importancia que se le otorga al sentido de la vista. La pregunta nace a partir de la existencia del *teatro ciego*, un teatro en el que los montajes se realizan en completa oscuridad.

Teniendo en cuenta que son vista y oído los sentidos a través de los cuales tradicionalmente se percibe el teatro, tomamos propuestas en las que se plantea la participación de otros sentidos (tacto, oído y gusto), dando particular importancia al teatro ciego.

La oscuridad física es un elemento indispensable en esta experiencia teatral, pero resulta importante también indagar en la oscuridad metafórica presente en muchas búsquedas del teatro, con las cuales se persigue un contacto con la irracionalidad, con lo desconocido del ser humano. Una revisión histórica del pensamiento estético de varios períodos de la historia de Occidente nos revela la relación de la vista y el oído con la razón, mientras que un vínculo con el hecho teatral desde otros sentidos nos sugiere una experiencia corporal (irracional) que es posible vincular con *lo oscuro*.

Se trata de una reflexión que analiza la analogía entre determinadas ideas acerca del teatro y la forma en que estas se materializan en prácticas concretas, enfocándonos principalmente en las posibilidades del lenguaje de los sentidos en la propuesta del teatro ciego.

Palabras clave: teatro, teatro ciego, vista, oído, sentidos, oscuridad, ceguera, estética, cuerpo, razón, irracionalidad.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
MARCO METODOLÓGICO.....	2
Consideraciones metodológicas: la relación de la vista y la razón en el lenguaje.....	11
CAPÍTULO I: Valoración del sentido de la vista en Occidente	13
1.1 – Valoración histórica de la vista y el oído.....	13
1.1.1 - El platonismo y la vista.....	13
1.1.2 - Estética medieval, Santo Tomas de Aquino.....	16
1.1.3- Immanuel Kant y el arte como <i>finalidad sin fin</i>	18
1.1.4 - La noción de lo sublime en el Romanticismo	19
1.1.5– Teatro contemporáneo.....	19
1.1.5.1 – El cuerpo y las acciones físicas en Stanislavski	20
1.1.5.2 – <i>El teatro y su doble</i> de Antonin Artaud	22
1.1.5.3 – Jerzy Grotowski.....	24
1.1.5.4 - <i>El espacio vacío</i> de Peter Brook	24
1.1.5.5 - Eugenio Barba y la oscuridad metafórica.....	27
2.1 – Aproximaciones poéticas a la oscuridad y la ceguera	29
2.1.1 – Ceguera: Edipo y Tiresias	30
2.1.2 – <i>El nacimiento de la tragedia</i> de Nietzsche.....	31
2.1.3 – <i>Los ciegos</i> de Maurice Maeterlinck	32
2.1.4 – <i>El país de los ciegos</i> de H.G Wells.....	33
2.1.5– <i>Informe sobre ciegos</i> de Ernesto Sábato	34

2.1.6 – <i>Ensayo sobre la ceguera</i> de José Saramago.....	36
2.1.7 – Relaciones.....	38
CAPÍTULO II - Nuevas propuestas, nuevos sentidos	41
2.1 – Propuesta del teatro ciego	41
2.1.1 – Los inicios del teatro ciego.....	41
2.1.1.1- <i>Caramelo de limón</i> (1991) de Ricardo Sued	41
2.1.1.2 – <i>La Isla desierta</i> (1937) de Roberto Arlt. <i>Grupo Ojucuro</i>	43
2.1.1.3 – Centro Argentino de Teatro Ciego	44
2.1.2 - Hacia una definición del teatro ciego	45
2.1.2.1 – Definición general	45
2.1.2.2 – Condiciones necesarias para este tipo de teatro	45
2.1.2.2.1 – Oscuridad total y oscuridad parcial	46
2.1.2.3 – Diferenciación del teatro de ciegos y para ciegos	46
2.1.2.4 – Actores: videntes, disminuidos visuales y ciegos	47
2.1.2.5 - El actor ciego	47
2.1.2.6 – El público del teatro ciego	52
2.1.2.7 – El espacio	53
2.1.2.8 – Participación de los sentidos	54
2.2 - El teatro ambientalista de Richard Schechner	54
2.2.1 – Participación	55
2.2.2 – Espacio escénico	56
2.2.3 – Nuevos sentidos	58
2.3 - Teatro de los sentidos de Enrique Vargas	58
2.3.1 - Relación actores – público	59

2.3.2 - Puesta en escena	60
2.3.4 - Participación integral de los sentidos	61
CAPÍTULO III Teatro ciego: de la oscuridad metafórica a la física, de las ideas a la forma.	64
3.1 - Dionisio. Lo irracional en el teatro: la oscuridad como metáfora	64
3.1.1 – Dionisio	64
3.1.1.1 – La tragedia griega	64
3.1.1.2 - La muerte de la tragedia	68
3.1.2 – Dos formas de conocimiento	70
3.1.2.1 – Razón e intuición	70
3.1.2.2 - Conocer desde el cuerpo	72
3.2 - Un teatro a oscuras: la propuesta del teatro ciego.....	74
3.2.1 - El mundo de los ciegos	74
3.2.2 - Modos de representación	77
3.2.3 - Posibilidades por explorar.....	80
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	87
ANEXOS.....	90

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer:

A Santiago que recorrió conmigo este camino a ciegas y me dejó también vivir extravíos necesarios.

A Humberto por ser de esas personas que en un contacto vivo te contagian de su forma de pensar el mundo.

A Louani que me ha acompañado en este camino y en tantos otros.

A Andrea y a Gustavo quienes desde muy temprano me enseñaron a valorar un mundo distinto, a sentir curiosidad también por las oscuridades. A ellos, especialmente.

A todas esas personas que se vuelven parte de ti y por eso aquí están también sus voces.

INTRODUCCIÓN

A partir de la existencia del teatro ciego, un teatro en la oscuridad, surgió la pregunta: ¿Por qué la vista resulta indispensable? ¿Por qué se le da tanta importancia en el teatro occidental? Luego, la posibilidad de participación de otros sentidos, no sólo en esta sino en otras propuestas, nos llevó a hacernos una pregunta más amplia: ¿Por qué, tradicionalmente, no participan otros sentidos, además de la vista y el oído, en la experiencia teatral?

Históricamente, la vista y el oído han sido los sentidos a través de los cuales se percibe el arte. Decidimos cuestionar este principio aparentemente inamovible. En el teatro ciego ni los actores ni el público pueden ver. A partir de este hecho, fue necesario hacer una revisión a través de distintos autores y períodos que nos permitió aproximarnos a comprender por qué la vista y el oído, sentidos asociados a la razón, han sido privilegiados sobre los demás, en un principio a partir de pensadores vinculados al campo de la estética, para más adelante ir avanzando hacia la especificidad del arte teatral.

La línea histórica que trazamos para la consideración de la valoración de los sentidos se limitó al estudio del pensamiento occidental. El recorrido comienza en la Antigua Grecia con Platón y continúa en la Edad Media con Santo Tomas de Aquino, quien, con una clara herencia platónica, hace una división entre el cuerpo y el espíritu, determinando que hay unos sentidos “más espirituales” por hallarse a distancia del objeto contemplado y no generar una satisfacción puramente corporal, como lo puede hacer aquello que comemos, que olemos o que tocamos.

A partir de esta noción de unos sentidos “contemplativos”, “desinteresados”, se desarrolla una línea filosófica que no sólo atribuye estas cualidades a los sentidos sino a la disposición del sujeto que contempla una obra artística, de donde nace el concepto kantiano del arte como una actividad con una “finalidad sin fin”. Más adelante, continuando el trazo de una línea histórica, examinamos la noción de lo sublime en el Romanticismo, ya que implica una experiencia que sobrepasa la razón, la actividad intelectual, que en períodos anteriores parece ser un principio esencial a la hora de entrar en relación con una obra de arte.

En principio hablamos de “arte”, pero a partir de la modernidad, muchos autores nos permiten abordar esta investigación adentrándonos específicamente en el tema que nos

interesa, que es el teatro. Para este recorrido tomaremos a creadores como Peter Brook, con su principio del *espacio vacío*, que es posible relacionar con el espacio oscuro; Antonin Artaud, cuya idea del teatro rompe con la noción de una actividad “contemplativa, desinteresada” de orientación racional, y quien, además, redimensiona las posibilidades de lo auditivo, que es un tema importante en el teatro ciego, ya que no se trata solo de un relato en la oscuridad, en donde las palabras ilustran aquello que nos podemos ver, sino que los sonidos, en sus múltiples alcances, pueden ofrecernos nuevas posibilidades expresivas; Jerzy Grotowski, quien desarrolla un concepto esencial del teatro como *lo que sucede entre el actor y el espectador*, lo cual permite introducir algunas reflexiones acerca del teatro ciego; Constantin Stanislavski, por su parte, valora lo visual al hablar de las acciones físicas, pero ofrece reflexiones dentro de las cuales se hace posible pensar también en un teatro en la oscuridad.

Además de los teóricos del teatro, estudiaremos, desde una perspectiva poética, las nociones de oscuridad y ceguera, las cuales, aparentemente ajenas a la reflexión filosófica, ayudan a comprender por qué la claridad, la luz, la vista, se asocian a la razón - que algunos períodos históricos han relacionado con el arte - y cómo la oscuridad se vincula con el caos, la experiencia irracional de los sentidos, a su vez cercana al teatro en otros períodos y en las voces de otros autores. Para esto resultan importantes las figuras de Apolo y Dionisio en *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Friedrich Nietzsche y otros textos teatrales y literarios – poéticos- como *Edipo Rey* de Sófocles, *Los ciegos* (1890) de Maurice Maeterlinck, *Informe sobre ciegos* (1961) de Ernesto Sábato, entre otros. A partir de estas obras podemos establecer ciertos principios antagónicos que permiten, por una parte, situar a la vista como un sentido afín a la razón y al conocimiento científico, y, por otra, a la oscuridad y la ceguera como una experiencia corporal “oscura”, irracional.

Olfato, tacto y gusto son considerados sentidos menores que no participan como medios a través de los cuales se percibe una obra de teatro. Ya en el ámbito de la práctica y teoría teatral, revisaremos propuestas del teatro contemporáneo como el trabajo de *Performance Group*, de Richard Schechner, o el *Teatro de los sentidos*, de Enrique Vargas, en los que se integran los sentidos y se rompe con formas tradicionales de la práctica teatral. Sin embargo, ningún grupo de teatro había decidido prescindir por completo de la vista hasta que empezó a desarrollarse en Argentina el llamado *Teatro ciego* o *teatro a oscuras*.

El teatro ciego tiene un desarrollo reciente. En 2001 se concreta por primera vez un montaje bajo estos principios (*La isla desierta* de Roberto Arlt a cargo del *Grupo Ojucuro* en Argentina). Pocos han sido los estudios realizados en torno a esta nueva forma de hacer teatro, aunque su práctica esté creciendo ahora en distintos países del mundo. Aunque no se hará una descripción exhaustiva del teatro ciego, se estudiarán postulados estéticos que permiten validar esta posibilidad como teatral a pesar de prescindir de un sentido “primordial”. Se señalará cómo participan otros sentidos cuando se prescinde de la vista y se considerarán otras propuestas contemporáneas que plantean también diferencias interesantes en cuanto a la experiencia sensorial.

Gran parte de la información acerca del teatro ciego proviene de la prensa, que hace breves reseñas sobre estos montajes, y de unos pocos trabajos universitarios y artículos en revistas especializadas, que han investigado y hecho registros de estas experiencias. Por otra parte, el estudio de los sentidos en el arte sí ha sido ampliamente desarrollado en el campo de la estética, pero no desde un enfoque que cuestione la ausencia de la vista y revalorice los otros sentidos, al menos en el área del teatro.

Es un recorrido a ciegas, ya que no hay investigaciones previas que sirvan de modelo para abordar este tipo de trabajo. Lo poco que se ha investigado sirve, sin embargo, como punto de partida. Para el estudio del teatro ciego tomaremos el trabajo de Zaholaix Hernández: *Una aproximación al Teatro Ciego Argentino y sus aportes a las artes escénicas*, tesis de grado presentada en el 2014 en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Este trabajo constituye una primera base documental y acercamiento a la actividad del teatro ciego. Artículos publicados en revistas especializadas servirán de apoyo para complementar esta investigación que pretende profundizar en la experiencia del teatro ciego, pero haciendo especial énfasis en la valoración y participación de los diferentes sentidos en la práctica teatral. No se analizará ningún montaje en particular, no de manera exhaustiva, sino los principios generales del teatro ciego como proposición estética, a través de la comparación de distintos ejemplos (analizados en otros trabajos de investigación) y principalmente a través de la práctica que se realiza en el Centro Argentino de Teatro Ciego, un espacio en donde todas las piezas que se presentan se realizan a oscuras.

Se considera importante estudiar este tema, que rompe con muchos de los conceptos tradicionales del teatro. La palabra “teatro”, del griego *theatron*, significa “lugar para ver”¹. La vista ha sido siempre un sentido indispensable tanto en montajes tradicionales como en proposiciones contemporáneas de ruptura. El teatro ciego es un fenómeno reciente que plantea por primera vez una ausencia total de la vista.

Por otra parte, el teatro ciego no es sólo en una actividad de inclusión para invidentes, pues se dirige al público en general. En Argentina, el *Grupo Ojucuro*, asociado al Centro Argentino de Teatro Ciego, con la obra *La Isla Desierta* (2001), ha tenido más de 2000 funciones durante años ininterrumpidos en cartelera. Montajes bajo este mismo concepto se han llevado a cabo en países como Francia, México, España y Venezuela. Es una iniciativa artística que ha crecido cuantitativa y cualitativamente, por lo cual demanda que se la investigue y que se generen preguntas en torno a esta forma de hacer teatro que ha logrado introducirse como un nuevo lenguaje.

Ya que la mayor parte de lo escrito sobre el teatro ciego tan sólo lo describe de manera general, con este trabajo queremos profundizar en la actividad sensorial, pues no sólo no se prescinde de la vista sino que también se incluyen elementos olfativos, táctiles y gustativos. Esta investigación parte del teatro ciego como generador de una pregunta y revisa las relaciones del hombre con el cuerpo, con sus sentidos, como medios para la percepción del arte.

Tenemos entonces tres capítulos: el primero es un recorrido histórico en el cual se toman en cuenta las reflexiones estéticas en torno a los sentidos que permiten acercarnos a la valoración de la vista por la relación de este sentido con la razón. En un segundo capítulo expondremos tres opciones teatrales que proponen una relación diferente con los sentidos: *The Performance Group*, el *Teatro de los sentidos* y el teatro ciego. Nos ocuparemos principalmente de revisarlas en los aspectos relativos a la experiencia sensorial. En el tercer capítulo, a través de una reflexión crítica, analizaremos cómo se integran las ideas del teatro ciego a la práctica, conectando la oscuridad metafórica a la oscuridad física y al deseo de escenificar el mundo percibido por los ciegos. Finalmente, se introducen posibilidades que

¹ Diccionario etimológico castellano en línea <http://etimologias.dechile.net/?teatro>

pueden ser exploradas a partir del teatro en la oscuridad, el cual, pese a su expansión reciente, apenas empieza a desarrollarse.

La finalidad de esta investigación es exponer la peculiar valoración de los sentidos en Occidente en el campo del teatro, revisar algunas propuestas que rompen con las prácticas teatrales tradicionales en cuanto a la experiencia sensorial, y proponer cómo ciertas ideas y valores transforman las prácticas teatrales, centrándose en el caso específico del teatro ciego.

MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo de investigación es de carácter teórico. Se revisan algunas ideas estéticas occidentales en cuanto a la valoración y la participación de los sentidos en el teatro para comprender qué principios sostienen el privilegio de la vista (y el oído) sobre los demás sentidos. Una vez reconocidas estas ideas se introduce el teatro ciego como propuesta teatral válida que ofrece nuevas posibilidades en torno a la experiencia sensorial. Según Umberto Eco: “Una tesis teórica es una tesis que se propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no, objeto de otras reflexiones: la naturaleza de la voluntad humana, el concepto de libertad, la noción de rol social...” (1990: 29). Aunque este trabajo pareciera tener un carácter histórico, sólo una parte se dedica a recorrer distintos períodos de la historia de Occidente, pero con un enfoque específico que es la exploración de las ideas que se han desarrollado en torno a la participación de los sentidos en el arte desde una perspectiva estética.

Después del examen de algunos autores en distintos períodos, la investigación adquiere un enfoque documental. Para acercarnos a la experiencia del teatro ciego y de otras propuestas distintas en cuanto a la participación de los sentidos, será necesario estudiar fuentes documentales para comprender en qué consisten.

Se entiende por investigación documental, el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor.

Hernández, 2006: 12

Hay pocas fuentes a través de las cuales es posible obtener información acerca del teatro ciego. El material existente proviene de unos pocos trabajos de grado, de algunos artículos de revistas especializadas y de los artículos de prensa que dan algunos detalles sobre esta experiencia. Como no nos enfocaremos en un montaje particular de teatro ciego, lo importante será, a partir del material reunido de otros trabajos y la comparación de la

información de algunos montajes, poder describir, en términos generales, en qué consiste este teatro. Se trata de tomar en cuenta los elementos comunes a partir de los cuales es posible determinar los principios que lo definen.

Es una tesis monográfica en tanto: "...se aborda un tema o problema con sustento en los procesos de acopio de información, organización, análisis crítico y reflexivo, interpretación y síntesis de referencias y otros insumos pertinentes al tema seleccionado." (Hernández, 2006, p. 12). La tesis consta de tres capítulos. El primero consiste en la revisión histórica de la valoración de la vista y otros sentidos desde una perspectiva crítica que permita, además de exponer una historia de las ideas relacionadas con este tema, reflexionar en torno al carácter circunstancial que tiene la valoración de unos sentidos sobre otros, en tanto cambia de acuerdo a las condiciones dentro de las cuales se generan estas líneas de pensamiento. Esto requiere de una selección y organización de teorías que tienen cierto carácter histórico. Estas ideas fueron ordenadas cronológicamente para entender también la influencia de unas corrientes sobre otras en el tiempo.

La tesis monográfica puede tener varios enfoques, entre ellos destacamos el que posee este trabajo de grado:

Revisiones críticas del estado del conocimiento: integración, organización y evaluación de la información teórica y empírica existente sobre un problema, focalizando ya sea en el progreso de la investigación actual y posibles vías para su solución, en el análisis de la consistencia interna y externa de las teorías y conceptualizaciones para señalar sus fallas o demostrar la superioridad de unas sobre otras, o en ambos aspectos.

Hernández, 2006: 13

La primera revisión crítica se hará atravesando distintos períodos históricos en un recorrido que comienza con las ideas de Platón en la Antigüedad clásica, expuestas en sus diálogos, y en donde la división entre un mundo sensible y un mundo de ideas resulta decisivo para defender unas formas de aproximarse al arte que inviten al hombre a la reflexión, a la posibilidad de acercarse a las ideas, más que al apego que puede producir el placer que se queda sólo en las formas sensibles. Vista y oído, sentidos contemplativos, fundan un pensamiento que permanecerá durante siglos en Occidente. El recorrido continúa

con la Edad Media, en donde siguen siendo estos los sentidos privilegiados, pero en este caso estos principios son defendidos por una búsqueda religiosa. El autor que nos ofrece reflexiones en torno a los sentidos es Santo Tomas de Aquino, en su obra *Suma Teológica* (siglo XIII), así que a través de su pensamiento rescataremos las ideas que se desarrollaron en torno a este tema. Ya entrando en la modernidad, Kant es uno de los pensadores que nos interesan porque en *La Crítica del Juicio o de la facultad de juzgar* (1790) desarrolla el concepto del arte como finalidad sin fin y el juicio estético desinteresado, cuya satisfacción se da en la mera contemplación y no en el logro de un objetivo o placer puramente sensorial. Esto nos interesa porque de la vista y del oído se dice que son sentidos “desinteresados” en contraposición a los demás, que generan un placer inmediato que es sólo sensorial. La distancia de estos sentidos siempre se asocia a la razón, a una capacidad que debe tener el arte de hacer que el hombre acceda a un plano racional o ideal que vaya más allá de su cuerpo. En el romanticismo cobran importancia las fuerzas irracionales y, aunque ya sugerido por Kant, *lo sublime* se introduce como experiencia en el arte sin una orientación racional, sino más bien como un sentir que apunta a una expansión, a una grandeza que trae consigo también el contacto con lo irracional a través del arte.

Ya en la contemporaneidad, podemos hablar propiamente de teatro, y para ello autores como Peter Brook en *El espacio vacío* (1990) y *La puerta abierta* (1997) ofrecen reflexiones que permiten introducir al teatro ciego como forma teatral que coincide con algunas de sus ideas y sus búsquedas. Principalmente, en el caso de Brook, la idea de un *espacio vacío*, como un espacio carente de formas fijas, que ofrezca al espectador la posibilidad de utilizar su imaginación a partir de aquello que no resulta evidente, es lo que rescatamos, pero, en este caso, para hablar de un *espacio oscuro*. Otro de los autores que revisaremos será Grotowski, quien, en *Hacia un teatro pobre* (1976), ofrece una definición estricta del teatro afirmando que es lo que sucede entre los actores y el público, y en donde además habla de una comunicación desde el cuerpo y no desde unas formas preestablecidas. Artaud también plantea ideas que buscan un contacto con el teatro que no sea desde los alcances limitados de la razón sino que involucre nuestros sentidos, entre otras ideas relevantes para esta investigación. Otros autores del teatro contemporáneo, como Eugenio Barba y Constantin Stanislavski, fueron incorporados en la tesis tomando en cuenta la posibilidad (o no) de relación de sus teorías y sus prácticas con la propuesta del teatro ciego.

Consideramos pertinente revisar ideas que se hallan también en la poesía porque ésta contiene valores importantes del pensamiento Occidental que nos ayudaron a aproximarnos a distintas asociaciones entre vista y razón. Para eso, reflexiones poéticas y obras literarias sirvieron como camino para analizar, desde una perspectiva crítica, las valoraciones que se le dan a la luz y a la oscuridad, a la visión y a la ceguera. En la búsqueda de valores relacionados con este tema revisaremos obras como *Edipo Rey* de Sófocles, *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Friedrich Nietzsche, *Informe sobre ciegos* (1961) de Ernesto Sábato, *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago, entre otros. Con esto podremos encontrar distintas asociaciones de la visión a lo racional y entenderemos que la noción de un teatro que necesariamente debe ser visto tiene que ver con las relaciones históricas de la razón y el arte.

El segundo capítulo es una revisión de algunas propuestas teatrales que rompen las convenciones en cuanto a la participación de los sentidos: el trabajo de *The Performance Group* y el teatro de los sentidos, y, por supuesto, el teatro ciego. Esta parte tiene un carácter documental. A partir de distintas fuentes (artículos de revistas especializadas, páginas web de estas agrupaciones, tesis de grado, entrevistas y artículos de prensa), estudiamos los principios de estas propuestas, tomando en cuenta principalmente el tema de la participación de los sentidos. Exponemos las ideas que defienden los directores de estos grupos en sus búsquedas y cómo éstas han transformado el aspecto formal en sus trabajos.

En el tercer capítulo se desarrolla una reflexión crítica con base en las ideas que giran en torno al teatro ciego, que van desde la existencia de dos tipos de oscuridad, la oscuridad física y la metafórica, hasta la proposición de un teatro ciego, en donde se analizan las ideas que lo orientan (el deseo llevar a escena el mundo como es percibido por los ciegos), incluyendo las formas en que esto se lleva a la práctica, reflexionando en torno a la relación que se da entre ese objetivo y cómo se materializa. Es en general una relación entre idea y forma. Viendo cómo las valoraciones específicas de esta propuesta en torno a los sentidos se convierten en un lenguaje teatral.

Por último, cabe destacar, en cuanto a los alcances de este trabajo, que se trata de una investigación exploratoria. “Los estudios exploratorios en pocas ocasiones constituyen un fin en sí mismos, por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el tono de investigaciones posteriores más rigurosas” (Dankhe, 1986: 412). Los estudios exploratorios se caracterizan además por tratar temas que no han sido

abordados anteriormente o que han sido poco investigados. No pretenden dar respuestas sino aproximaciones a un tema con la invitación a que éste siga siendo investigado y pueda posteriormente abordarse con mayor profundidad (Dankhe, 1986). El teatro ciego es una proposición reciente, con la cual mucho se ha hecho pero poco se ha escrito. En el ámbito académico y de investigación no se ha abarcado de forma amplia esta nueva forma de hacer teatro.

Se trata entonces de una tesis teórica en tanto aborda un problema abstracto que se ha tocado antes, pero desde una nueva perspectiva; es monográfica por tratar un tema específico con determinadas herramientas de análisis, de reflexión crítica y manejo de información de distintas fuentes reorganizadas para los fines de la investigación; es de tipo documental por el abordaje de las fuentes, que requiere consultas de trabajos previos, artículos de prensa, entrevistas, entre otros; finalmente, tiene un alcance exploratorio, ya que no pretende dar respuestas sino abrir un espacio de reflexión en torno al teatro ciego y la valoración de los sentidos que podrá servir de apoyo para investigaciones más amplias acerca de este tema.

Consideraciones metodológicas: la relación de la vista y la razón en el lenguaje

Al hablar del teatro ciego evitamos hablar de espectáculo o espectador ya que ambas palabras provienen del griego *spectare* (contemplar, ver detalladamente). En estos dos términos la vista está presente, por eso en vez de usar la palabra espectáculo usamos otras como: el trabajo, la propuesta, la proposición, la puesta en escena. Y en vez de hablar de espectadores hablamos de público.

A lo largo de la investigación el uso de las palabras se planteó como un problema y fue entonces cuando fuimos descubriendo cómo el lenguaje está cargado de referencias visuales, las cuales, en muchos casos se refieren, no a la vista como un sentido, sino al conocimiento racional.

Algunas palabras o expresiones sustituidas a lo largo del trabajo fueron:

- Punto de vista
- Espectador
- Espectáculo

- Como podemos ver...
- Podemos observar...
- Perspectiva
- Visión

Muchos de estos términos fueron suprimidos o sustituidos pero en este caso volverán para ejemplificar en qué circunstancias resultaban contradictorios, frases como: “Desde el punto de vista del actor...” ¿Podemos hablar de punto de vista si el actor en el teatro ciego no ve?, o afirmaciones como “podemos ver cómo en el teatro ciego...” Cuando hablamos precisamente de una propuesta en donde no se ve. Aunque ciertas expresiones se suprimieron por contradictorias, aun así nos dimos cuenta de que en la mayoría de los casos no hacían referencia a algo que implicara la vista como posibilidad física sino que hacían referencia a formas del conocimiento. “En la propuesta del teatro ciego podemos observar cómo...” era sustituido, por ejemplo, por frases como “En la propuesta del teatro ciego podemos entender cómo...”. Al hablar, por ejemplo, de “punto de vista” no se habla necesariamente del lugar desde donde se capta una imagen a través del ojo sino de una orientación de las ideas, en algunos casos una opinión, una postura con respecto a un tema. Todo esto se relaciona con una ubicación dentro de un plano de ideas.

Otros de los términos que aparecieron con frecuencia fueron: “claramente”, “queda claro que...”. Esto para referirnos a que algo resultaba fácilmente comprensible. No hace referencia al fenómeno físico de la luz. Estas expresiones fueron en la medida de lo posible sustituidas por otras que no generaran contradicciones.

No podíamos hablar del espectador en la oscuridad. Nos salvaron las sustituciones: “el público en la oscuridad”.

Aunque esto se presentó en primer instancia como un problema a la hora de redactar las ideas, ha servido precisamente para sustentar parte de las afirmaciones que esta tesis defiende: la vista está estrechamente vinculada al conocimiento racional y eso se evidencia incluso en el lenguaje, en unas palabras que no hacen alusión a un fenómeno físico que implica la vista sino a distintas nociones relacionadas al conocimiento que, sin embargo, se expresan a través de referencias a lo visual.

CAPÍTULO I: Valoración del sentido de la vista en Occidente

En el arte, y en especial en el teatro, se considera que la vista es el sentido más importante, es por eso que se hace difícil pensar en un teatro en donde no se puede ver. Para comprender qué sostiene la idea de que este es el sentido más significativo, haremos un recorrido por ideas relevantes del pensamiento occidental en las que se toca el problema de los sentidos en el arte. Como no sólo hay información valiosa en la historia a través de la revisión de textos del campo de la filosofía, la estética y el teatro, creemos que es relevante también explorar el mundo de la ficción, en donde nociones como *ceguera* y *oscuridad* nos revelan qué valores se han relacionado con la ausencia de la vista. La revisión de estos valores nos permitirá comprender por qué se privilegia este sentido sobre otros.

1.1 – Valoración histórica de la vista y el oído

Un recorrido histórico nos llevará a través de las ideas estéticas que tocan específicamente el tema de los sentidos, en un principio con pensadores y textos que hablan del arte desde una perspectiva muy amplia, y luego, con la entrada a la contemporaneidad, con autores que hablan específicamente del arte teatral. Se trata de un camino que toca algunas consideraciones representativas en cuanto al tema del valor de los sentidos, no de un estudio exhaustivo de estas ideas en cada período. Esto nos permite ver a modo general qué consideraciones se han hecho en cuanto a la importancia de la vista y el oído para entender, desde distintos lugares, por qué se consideran indispensables en el teatro.

1.1.1 - El platonismo y la vista

En la antigüedad clásica la belleza y el arte no eran temas que estuvieran directamente relacionados. Aun así, dentro de las reflexiones que Platón hace sobre la belleza, podemos extraer algunas ideas que luego se integrarán al campo de las artes.

En *El Hippias mayor* de Platón se intenta llegar a una definición de la belleza no aclarando qué cosas son bellas sino qué es lo bello en sí. Sin llegar a construir un concepto, se mencionan varias características de lo bello, entre las cuales se señala que la belleza es

aquello que se percibe a través de la vista y el oído y no de otros sentidos que también pueden generar placer.

Sócrates. ...si lo bello es lo deleitable intervenido por la vista y el oído, es claro que lo deleitable de otra clase no será bello. ¿Lo concederemos?

Hipias. – Sí

1966:25 [299c]

Se tomará una de las definiciones de belleza como placer, entendiendo que lo bello es lo que causa deleite a través de la vista y el oído. Surgen varias preguntas entre Hipias y Sócrates, los personajes que llevan a cabo el diálogo, sin responder por qué son estos necesariamente los sentidos a través de los cuales es posible percibir la belleza.

Más adelante, con los diálogos *Fedro* y *El banquete*, Platón desarrolla ideas que, sin hablar directamente del arte, nos permiten comprender principios filosóficos pertinentes para a la experiencia sensible del hombre. “El pragmatismo sofisticado rechazaba el amor ‘pasional’, la locura del ‘amor’, en favor de un amor guiado por una razón instrumental...” (Tirado, 2013:95). El amor era una vía de alteración de las pasiones que, sin embargo, podía ser conducido por la razón y orientado hacia un fin trascendente. A través del amor y el pensamiento, el hombre podía alcanzar la verdad de la belleza, la idea de la belleza en sí. La relación con el amor no debe darse entonces desde el cuerpo, desde los sentidos; empieza ahí, pero debe apuntar más allá, hacia un mundo inmaterial que es el de las ideas.

Para Platón existen dos planos: el material y el de las ideas eternas, que es donde se halla la verdad. Las cosas del mundo no son sino copias de estas ideas únicas. El problema del arte es que imita las cosas del mundo material, lo que significa que se trata de una “copia de la copia”, una realidad de tercer grado.

“Pues bien: fíjate en esto: del poeta de ídolos, del imitador, decimos que nada entiende de lo ente; mas sí, de lo aparential ¿No es así? – Sí.” (1981:503 [601c]). Son las apariencias las que afectan sensiblemente nuestro cuerpo, pero a lo que Platón le da valor es a la filosofía como medio para comprender las verdades trascendentes más allá de esas apariencias perecederas. Lo que percibimos a través de los sentidos se toma como engañoso.

El arte no sólo es apariencia, imitación, engaño, es también una fuente que agita los sentidos e impide al hombre actuar racionalmente.

¿Qué es lo que debía ver fatalmente en este arte trágico “sublime y glorioso”, según la frase de Platón? Algo completamente irracional, causas sin efecto y efectos sin causas, y sobre todo esto, un conjunto tan confuso y diverso, que un espíritu reflexivo debía sentirse escandalizado, y las almas ardientes y sensibles peligrosamente turbadas.

Nietzsche, 1999:69

El arte puede ser entonces un peligro. ¿Por qué Platón pretende alejarse del efecto desbordado de las pasiones en el cuerpo dentro de una sociedad que practicaba el culto a Dioniso? Una de las grandes búsquedas de Platón era la de la construcción de una *República Ideal* que perseguía valores como la justicia. Sólo a través de la razón y la voluntad es posible conducir a la sociedad a perseguir estos ideales que no procuran alcanzar un placer individual sino un bienestar colectivo.

Los dioses de los mitos, de la poesía, resultaban demasiado pasionales para la construcción de esta *República Ideal*.

El pesimismo, la melancolía, la angustia, están en la tragedia, en el mundo de los Dioses despiadados. Humanos, demasiado humanos estos dioses tenían cercado al hombre, en realidad. Le atajaban su paso, le vigilaban y oprimían. ¡Pobres hombres bajo el terror de tanta divinidad celosa, vengativa, de tanta justicia despiadada! Justicia también la de los dioses, pero justicia divina, es decir, irracional, puramente vindicativa. El hombre era menos que los dioses y tenía, en consecuencia, que ser arrollado por ellos. Frente a esto, la justicia platónica significaba la humanización de la justicia. (...) La ciudad ideal de la República era, desde este punto de vista, una especie de garantía, de aplacamiento para los Dioses. Los hombres iban a existir, pero era como si existiera un solo hombre.

María Zambrano, 2010: 31-32

Y así la poesía fundada en los mitos fue haciéndose a un lado frente a la fuerza con que la filosofía fue tomando lugar. Una importante división entre filosofía y poesía, entre el alma y el cuerpo, entre verdad y apariencia, fue creciendo y resultó decisiva para la determinación de varios principios y valores en el arte.

Vista y oído son sentidos que pueden percibir un objeto aunque este esté a distancia. Esto permite que el cuerpo no tenga una satisfacción inmediata y se abra un espacio a la reflexión, a la participación de la razón. Lo que olemos, tocamos y saboreamos, en cambio, genera un placer inmediato. La vista y el oído son entonces los sentidos asociados a la razón. Se determina que son estos los sentidos a través de los cuales se perciben el arte y la belleza.

Esta pretensión de conducir al hombre por el camino de la razón abarcó muchos espacios. A pesar de que se reniega del arte por ser imitación, se admite siempre y cuando contenga valores que puedan contribuir a la construcción de esa *República Ideal*. Platón afirma:

...más has de saber que en la Ciudad solamente se admite de la poesía la que sea himnos a los dioses y encomios a los buenos. Pero si admites en lírica o en épica a la Musa placentera, reinarán en la Ciudad placer y pena en lugar de ley y de la razón que la comunidad tenga siempre por mejor.

1981:510, [607a]

Vista y oído, por ser sentidos distantes, menos vulnerables a una alteración del cuerpo, que impide actuar racionalmente, son los sentidos privilegiados en la Antigüedad clásica. Este principio se sustenta en valores morales que a través de la filosofía sostienen una búsqueda cuya orientación es en gran medida política.

1.1.2 - Estética medieval, Santo Tomas de Aquino.

Heredando el pensamiento platónico, en la Edad Media, es Santo Tomas de Aquino quien recoge estas ideas que defienden que vista y oído son los sentidos a través de los cuales el hombre puede apreciar la belleza. "...con la llegada y ascensión del cristianismo se intensifica esta dicotomía entre cuerpo y espíritu; aquí las fuerzas de lo sublime y lo divino se mantienen en el plano celestial y extracorporal, concentrándose en un Dios intangible y

todopoderoso.” (Barnsley, 2006: 20) Se maneja entonces la idea de que hay dos formas de contemplar la belleza: una a través de los ojos y los oídos y otra por medio de la razón. Y no sólo existen dos formas de contemplar sino dos tipos de belleza: una material (corpórea) y otra espiritual. Contemplar la belleza espiritual a través de la razón tiene más valor. No es posible acceder a la verdadera belleza directamente con nuestros sentidos (Tomas de Aquino, 2001).

Otra de las ideas que se manejan dentro de la estética medieval es la *claritas*. La belleza está en el resplandor, en la luz que permite que nuestros ojos distingan las cosas.

Uno de los orígenes de la estética de la *claritas* deriva sin duda del hecho de que en numerosas civilizaciones se identificaba a Dios con la luz: el Baal semítico, el Ra egipcio, el Ahura Mazda iranio son todos ellos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, que conducen naturalmente a la concepción del Bien como sol de las ideas en Platón; a través del neoplatonismo, estas imágenes penetran en la tradición cristiana.

Eco, 2010:102

Aunque la luz sea un fenómeno físico, fue asociado a la razón, al espíritu. Se valoraba como símbolo por su carácter incorpóreo, inmaterial. La luz era una manifestación de Dios. “La simple belleza de un color viene dada por una forma que domina la oscuridad de la materia, por la presencia de una luz incorpórea que no es más que razón e idea”² (*Ibidem*). Se sigue persiguiendo con esto una separación de aquello que podemos apresar a través de nuestros sentidos de algo “más elevado” que durante este período adquiere un valor divino.

Barnsley afirma: “Proponer que las facultades sensoriales del cuerpo podrían tener una relación con dios en vez de con el diablo, fue algo inconcebible y castigable.” (*Op. cit:* 27) Así mismo, el valor simbólico de la oscuridad fue asociado al demonio, a lo prohibido. Heredando las ideas de Platón, ya no para fundar una *República Ideal* sino una religión, se sigue abriendo la brecha entre cuerpo y espíritu. Se desvalorizan las formas de acercarse al conocimiento a través del cuerpo. Vista y oído, sentidos distantes de la materia, siguen siendo

² Con esta idea Umberto Eco cita a Plotino, en *Enéadas* (I,6)

por eso los sentidos escogidos para contemplar la belleza corpórea y el arte. Son sólo medios que, junto con la razón, podrían conducir a la contemplación de una belleza más elevada.

1.1.3- Immanuel Kant y el arte como *finalidad sin fin*

En *Crítica a la facultad de juzgar*, publicada en 1790, Kant ofrece varias reflexiones en torno al arte pero sobre todo desde la perspectiva del que contempla una obra artística. El placer que produce lo bello (o las bellas artes) no es un placer puramente sensorial ni tampoco una satisfacción intelectual que alcanza un concepto. Por eso se habla también de *juicios desinteresados* que no tienen ningún fin. (Kant, 1991)

A pesar de que la contemplación de lo bello no alcance la elaboración de un concepto, invita a la reflexión. El juicio estético no busca sino el placer del juicio reflexivo dentro de sí mismo. Por eso se habla del arte como una actividad de *finalidad sin fin*. A pesar de que Kant no estudia los sentidos de la vista y el oído, que son escogidos por ser también *desinteresados*³, plantea esta relación del arte como una actividad que no tiene un interés fijo, ajeno a sí mismo. Con estas ideas se crea una suerte de independencia del arte o de la contemplación de la belleza que se asocia a la idea de la razón como forma más elevada que se separa de las necesidades materiales del cuerpo. Kant sigue una línea de pensamiento en donde la distancia (del cuerpo) es necesaria para que se produzca la reflexión, la participación racional que sigue siendo superior en el arte. Kant, sin embargo, introduce la noción de lo *sublime*⁴ como una experiencia que sobrepasa a la razón por una fuerza inabarcable, infinita, que por su grandeza produce agitación y miedo. Kant dice que esto se produce a través de la contemplación de la naturaleza. Durante el Romanticismo se afirma que lo sublime puede aparecer también ante la contemplación del arte.

³ Desinteresados porque el contacto con el objeto no produce una satisfacción física inmediata que acaba una vez que se da el contacto sino que a través de la contemplación invita a la reflexión.

⁴ Kant no es el primero en hablar de lo sublime. El desarrollo de este concepto como categoría estética aparece por primera vez en la obra *Sobre lo sublime* de Logino.

1.1.4 - La noción de lo sublime en el Romanticismo

El Romanticismo es un período en el que se abre espacio a la irracionalidad. Al afirmar que lo sublime puede experimentarse no sólo ante la inmensidad de la naturaleza sino también en la contemplación del arte, se reconoce que una obra puede agitar nuestros sentidos lejos de la seguridad que da una contemplación racional y tranquila. Aceptar que las fuerzas ocultas que agitan nuestro cuerpo pueden despertarse a través del arte es darle entrada a las fuerzas dionisiacas, a la ausencia de formas e ideas reconocibles, es darle espacio a “lo oscuro” del arte.

Es precisamente la corriente de pensamiento que vincula el arte y la razón la que afirma que nuestro contacto con los objetos artísticos debe ser desde la vista y el oído, canales sensibles para acceder a la reflexión racional. En una de las definiciones de lo sublime Arthur Schopenhauer afirma que se trata de: “...un poder que amenaza con destruir al individuo y le supera sin comparación alguna.” (2009: 259). La relación con lo sublime se da desde el asombro pero también desde el miedo.

La oscuridad en el teatro, por exponernos a lo inesperado, a lo desconocido, también puede generar miedo. Pero más allá de la oscuridad como condición física, hay que tomarla en cuenta como metáfora para darnos cuenta de cómo se relaciona con estas ideas del romanticismo de un arte que toca lo irracional.

Las ideas desarrolladas en el Romanticismo en torno al contacto con lo sublime a través del arte ofrecen la posibilidad de pensar en un arte en donde no sólo se contemple la belleza desde la seguridad que ofrece la razón sino que se experimente un terror que afecte el cuerpo.

1.1.5– Teatro contemporáneo

¿Cómo introducir al teatro ciego dentro del teatro contemporáneo sin que la ausencia de la vista sea un problema que implique la exclusión de esta propuesta? Aunque ninguno de los teóricos, directores y maestros a los que nos referiremos a continuación se ha encargado de analizar el teatro ciego, hay muchos autores del teatro de nuestro tiempo que en sus obras exponen principios que pueden darle fuerza (o no) a esta propuesta a través de algunas ideas.

Revisaremos qué papel juega la vista en estos autores y qué otras posibilidades sugieren en cuanto a la manera en que el cuerpo del espectador participa en el teatro.

1.1.5.1 – El cuerpo y las acciones físicas en Stanislavski

Dentro del teatro, el tema que Stanislavski desarrolla con mayor profundidad es en relación al trabajo del actor. A partir de sus ideas en torno a este tema podemos comprender la importancia que tiene el sentido de la vista. “Sin una forma externa, ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel.” (Stanislavski, 1980: 25). Al hablar de lo externo deja claro en muchas ocasiones que hace referencia a un cuerpo visible.

Stanislavski habla con frecuencia de caracterización física y, cuando ejemplifica, siempre se refiere a características que adopta el cuerpo del actor durante la interpretación. “Torstov demostró de forma vívida que puede obtenerse una caracterización externa intuitivamente, o también por medios puramente técnicos, mecánicos, simplemente externos” (*Ibidem*: 29). Sin importar cómo se consigue, hay un lenguaje externo/visual que será el que nos comunique con la interioridad emocional del actor.

Stanislavski hace una diferencia importante entre las actividades y las acciones físicas. Una acción tiene un objetivo y ese objetivo está fuera, exige buscar en el otro, tiene una intención. Las actividades, en cambio, no tienen un fin, un objetivo, no particularizan el deseo. Una actividad puede ser, por ejemplo, limpiar la casa, tomar café, tender la cama. Aun así puede haber una acción en la realización de una actividad, siempre y cuando se haga con un propósito, para conseguir algo específico que conforma el objetivo del personaje. La *intención consciente* es lo que determina una acción.

En ambos casos, cuando hablamos de actividades y acciones físicas, Stanislavski señala que la vista es el sentido principal a través del cual el espectador capta estas expresiones. Cabe preguntarse cómo es posible percibir esto prescindiendo de este sentido.

¿Qué pasa con el cuerpo del actor y su relación con el espectador cuando este no es visible? Es importante tener en cuenta que es posible percibir al actor a través de olores,

sonidos que determinan la velocidad y los lugares del espacio por donde se mueve, la fuerza con la que toma o se deshace de ciertos objetos.

Existe también la posibilidad de un contacto físico entre el actor y algún miembro del público. En esos casos *la emoción, la intención*, pueden ser sentidas aun cuando no son vistas. No hace falta una forma que exteriorice la acción porque a través del contacto se puede sentir la fuerza, la suavidad, la lentitud o velocidad del tacto cuyo lenguaje resulta comprensible. Con el cuerpo (tacto) también nos comunicamos en nuestra vida cotidiana. No podemos negar que a través del contacto es posible sentir una intención con la cual se da una comunicación con el otro. Se puede hablar entonces de acciones físicas que no son percibidas a través de la vista.

El hecho de que no sea visible no quiere decir que no haya un cuerpo que tiene diversas maneras de comunicarse con el público. Stanislavski afirma: "...nos enseñaron que la energía no opera sólo dentro de nosotros mismos, sino fuera también; mana de las profundidades de nuestro ser y se dirige a un objeto fuera de nosotros mismos" (*Ibidem*: 85). Aunque no habla de este tema pensando en la interpretación en un espacio oscurecido, podemos afirmar que en el teatro ciego existe un flujo de energía, una comunicación que se da entre actores y público, aunque se prescindiera de este sentido que para Stanislavski resulta tan importante.

Aún con estos argumentos resulta difícil darle espacio al teatro ciego en el marco de las ideas de este autor. Le confiere gran importancia a las acciones físicas, cuyo mayor poder de comunicación recae sobre lo visual. Hay un trabajo del cuerpo muy importante. "La plasticidad externa está basada en nuestro sentido interior del movimiento de energía" (*Ibidem*: 93). Por muchas de sus explicaciones, que afirman que lo interno halla su expresión en lo externo, en el cuerpo, en sus formas, en su movimiento plástico y visible.

Como se abre poco espacio para hablar de la oscuridad física, podemos rescatar con esta anécdota algo que sugiere la oscuridad metafórica, lo inexplorado, lo "oscuro" de lo humano que el teatro debe sacudir:

Hemos visto como un joven tímido, que casi no se atrevía a hablar con una mujer, se vuelve repentinamente insolente y, oculto tras una máscara, descubre sus instintos y rasgos más íntimamente secretos,

cosas que ni siquiera en un murmullo se atrevía a mencionar a nadie en la vida corriente.

Ibidem: 51

Recordemos que las ideas, las metáforas, conducen también a prácticas concretas. Hemos venido afirmando que vista y oído participan como sentidos privilegiados en la percepción del arte porque son sentidos fuertemente vinculados a la razón por el pensamiento occidental. Ahora, sabiendo que la irracionalidad, lo instintivo, lo oculto, pertenecen a la búsqueda del teatro, ¿por qué no abrirle paso a esos otros sentidos? ¿Por qué no permitir, esta vez, una relación entre las metáforas y las prácticas concretas? Quizá teniendo esto en cuenta se le permitiría la entrada a la oscuridad y a que participen en ella otros sentidos.

1.1.5.2 – *El teatro y su doble de Antonin Artaud*

Artaud rechaza el teatro convencional realista de corte psicológico que accede al público a través de códigos generados por la razón. Para él, el público debe involucrarse con todo su cuerpo, no sólo a través de la razón. Para que esto suceda, es necesario restarle peso al texto y crear con las posibilidades que ofrecen los distintos elementos que conforman la puesta en escena.

...es posible evocar, por medio de las formas, sonidos, músicas y volúmenes, dejando de lado todas las similitudes naturales de las imágenes y las semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro excesivo intelectualismo reducirá a inútiles esquemas, sino a estados de agudeza tan intensa y absoluta que más allá de los temblores de la música y la forma se sientan las amenazas de un caos tan decisivo como peligroso.

Artaud, 1986: 56

Artaud persigue un teatro que nos permita acceder a las “fuerzas oscuras” de lo humano, que indague en los campos inexplorados que no pueden ser atravesados a través de los canales de la razón, cuyo alcance es superficial. Una de las mayores críticas que hace al teatro convencional es la sobrevaloración del texto, que hace que todos los elementos de la puesta en escena giren en torno a éste. En el teatro ciego se utilizan textos dramáticos, pero

no se trata sólo de escuchar un relato a oscuras, sino que la intervención de distintos elementos sensoriales juega también un papel importante. Lo auditivo cobra otro sentido en relación a la materialidad de la voz como cuerpo y expresión, y los sonidos tienen un alcance más allá de los significados establecidos de las palabras. “El diálogo – cosa escrita y hablada – no pertenece específicamente a la escena, sino al libro...” (Ibídem: 39). Si en el teatro ciego la palabra como portadora de significados acordados fuera la única herramienta auditiva, no habría mucha diferencia con el radioteatro o con una lectura interpretada a oscuras. Para el público la audición no es un sentido que sirva sólo para escuchar y comprender la palabra. Lo auditivo exige otras posibilidades. Artaud señala:

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado (...) Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.

Ibídem: 40

A partir de esta reflexión, podemos en cierta forma revalorizar los recursos auditivos del teatro ciego. Artaud rescata también la posibilidad musical de la palabra: “... esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncia – con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido”. (Ibídem.) En el teatro ciego la voz no sirve sólo a la palabra sino también a una gran cantidad de posibilidades expresivas que nos ponen en contacto con ese espacio que no podemos ver. “En nuestras descripciones, evitaremos separar las observaciones sobre la voz y la corporalidad del actor: de la misma manera que podemos discernir que la voz que está al otro lado del teléfono sonrío, tenemos que poder sentir el cuerpo que lleva la voz y es llevado por la voz” (Pavis, 2000: 147). La voz y otros elementos sonoros crean un espacio que resuena en la imaginación del público. A través del sonido sentimos movimientos, velocidades, distancias, de otros cuerpos y objetos. Hay un lenguaje físico con el que percibimos la materialidad de aquello que no podemos ver.

1.1.5.3 – Jerzy Grotowski

En *Hacia un teatro pobre*, obra publicada en 1968, Grotowski expone su trabajo y su noción del teatro. Para definir qué es el teatro, comienza preguntándose: “¿Puede existir sin...?” Y así va descartando todas aquellas cosas que conforman un espectáculo teatral que no son indispensables, hasta llegar a los elementos esenciales que lo conforman. Después de descartar la iluminación, los trajes y el decorado, la música, entre otros, llega a la conclusión de que los únicos dos elementos indispensables son el actor y el público. Concluye entonces: “De esta manera podemos definir el teatro como ‘lo que sucede entre el espectador y el actor’.” (1980: 27). Dentro de esta definición, el teatro ciego puede introducirse sin ningún problema. En él hay un público y unos actores que se relacionan y comparten un mismo tiempo y espacio. Aun así, Grotowski menciona más adelante: “...todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz” (*Ibidem*). Aquí intervienen la vista y el oído como sentidos importantes en la actividad teatral, pero podemos afirmar que no resultan indispensables porque Grotowski se refiere a sus métodos de trabajo, no a unos elementos necesarios en su definición del teatro.

El énfasis que se hace en *Hacia un teatro pobre* en la necesidad de una relación viva entre el actor y el espectador nos permite pensar en el teatro ciego como posibilidad. La ausencia de elementos accesorios no resulta ser sólo un ejercicio teórico para llegar a definir el teatro. Si hay algo en lo que concuerdan varios creadores del teatro contemporáneo, es en que debe acabarse con las formas ilustrativas tanto en la expresión del actor como en los elementos escenográficos. La comunicación debe darse desde otro lugar, desde el cuerpo, no desde formas preestablecidas de un lenguaje racional fácilmente reconocible. En este sentido, la ausencia de formas que ofrece la oscuridad y el contacto desde los sentidos que se da entre los actores y el público crea un vínculo entre la propuesta del teatro ciego y las ideas de Grotowski.

1.1.5.4 - *El espacio vacío* de Peter Brook

Aquello que no se presenta de forma clara siempre da espacio a la imaginación, es por eso que el teatro juega con las metáforas, las paradojas y formas no tan sugerentes para que el público pueda imaginar, construyendo lo que no está dado a simple vista. Brook afirma:

Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un nuevo fenómeno, ya que sólo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado, expresión, lenguaje y música. No obstante, no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla.

1997:12

¿Por qué no comparar el *espacio vacío* con el *espacio oscuro*? El espacio oscuro cumple con estas características, se encuentra completamente vacío de formas que limiten las posibilidades de la imaginación. De la oscuridad surgen de pronto sonidos, olores, contactos con objetos a los que el público puede darles múltiples formas en su imaginación. Sin embargo, Brook tiene una definición general de teatro en donde el sentido de la vista resulta indispensable: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1996:5). Tiempo, espacio, actor y espectador son los cuatro elementos necesarios para que un hecho pueda tener la cualidad de teatral. Brook aclara que el público se relaciona con el actor desde la observación. Como herencia de una larga tradición, es normal que en la definición de Brook sea primordial el sentido de la vista. A pesar de esto, otras ideas que él expone nos permiten intuir que un *espacio oscuro* también es posible para que florezca aquello que él busca en el teatro. “Si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado. Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres.” (*op. cit.*: 36) Un *espacio oscuro* es un espacio desnudo, lo que ocurre en la propuesta del teatro ciego es que se mantiene así siempre, mientras que en el teatro estándar los elementos visuales pueden ir apareciendo para construir un imaginario.

Sea que nunca aparezca o que vaya apareciendo poco a poco, Brook afirma que la ausencia de decorado es un requisito previo para que pueda ponerse en marcha la imaginación del espectador. “El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos. Paradójicamente, cuanto menos se le da a la imaginación, más feliz se siente, porque es un músculo que disfruta jugando.” (*Ibidem*: 38) Quizá por eso la experiencia del teatro ciego resulta tan interesante, permite construir todo un mundo a partir de otros estímulos.

Siguiendo la línea histórica que hemos trazado, en la que reflexionamos en torno a los sentidos en el arte, más específicamente en el teatro, podemos ver que la elección de que sean vista y oído los sentidos privilegiados está asociada a una perspectiva muy racional del teatro, del arte como medio para la alcanzar la reflexión y el pensamiento. Pero el teatro como espacio desconocido donde pueden brotar las emociones, donde el cuerpo entero participa ante el asombro, necesita de la incertidumbre que genera la ausencia de formas demasiado claras. “Mientras la atención se cierre en la forma, la respuesta será puramente formal y decepcionante en la práctica” (*Ibídem*: 110- 111).

El problema de que participen los sentidos “no contemplativos” (gusto, tacto, olfato) es que las personas corren en riesgo de quedarse en la materialidad pura, con el contacto con algún elemento a través de estos sentidos, y no atravesar el proceso de ficcionalización, afirma Patrice Pavis (2000). Sin embargo, con la ausencia de la vista el proceso de ficcionalización/imaginación no es sólo posible sino necesario porque al menos el público vidente reconstruirá a partir de los sonidos, olores y otros estímulos el universo visual de la obra. Las posibilidades que ofrece la imaginación en el teatro ciego son infinitas, en ningún momento pueden ser limitadas por una forma visual.

El actor puede estar en Venus, luego en un supermercado, avanzar y retroceder en el tiempo, volver a ser el narrador, despegar de nuevo en un cohete y muchas cosas más en un intervalo de escasos segundos con la ayuda de una cantidad mínima de palabras. Esto es posible si nos hallamos en un espacio libre. Todas las convenciones son imaginables pero dependen de la ausencia de formas rígidas.

Brook, *op. cit.*: 39

El teatro, más allá de ser un medio para alcanzar la reflexión y el pensamiento racional, es una experiencia viva en donde la imaginación juega un papel esencial. Fuera de los objetivos del realismo y del naturalismo en el teatro, se ha buscado generar un espacio en donde no haya significados fijos, en donde la forma sea apenas una sugerencia para las múltiples posibilidades de la imaginación de aquel que, aunque casi siempre está sentado e inmóvil, también participa.

1.1.5.5 - Eugenio Barba y la oscuridad metafórica

Como ya hemos observado, es necesario tener en cuenta dentro de esta investigación que la ceguera y la oscuridad pueden tener dos sentidos: el literal, que refiere a las condiciones físicas de una persona o de un espacio, y el metafórico, que puede tener múltiples significados. En un sentido literal, no encontramos en Eugenio Barba propuestas que apunten al trabajo en espacios completamente oscurecidos. Para Barba, la vista es un sentido muy importante en la relación actor-espectador. El ojo es un órgano capaz de percibir los más mínimos cambios en el actor y esto genera una reacción inmediata en quien observa.

Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como “empatía cenestésica”.

Barba, 2010:55

En numerosas ocasiones menciona que la vista es el sentido principal a través del cual se hace posible que ocurra la cenestesia. Al mismo tiempo, encontramos en su trabajo algunas posibilidades sensoriales novedosas, ya que en montajes del Odin Teatret se han incluido elementos olfativos que tenían un peso dramático.

En cuanto al carácter auditivo en el teatro ciego, sería muy fácil pensar que toda la tarea narrativa queda bajo la responsabilidad de las palabras. Pero al igual que Artaud, Barba piensa que la palabra es apenas un recurso entre muchos otros que posee la voz. Los sonidos que ésta produce tienen múltiples posibilidades en el teatro. Barba nos habla de: “... la existencia de una dramaturgia vocal con una vida y una coherencia en sí misma y que, en consecuencia, podía ser separada del sentido de las palabras.” (*Ibidem*: 75) Estas ideas en torno a lo auditivo guardan relación con las desarrolladas en *El teatro y su doble* de Artaud. En el teatro ciego resulta importante considerar este universo de posibilidades que se desprenden de otros sentidos, ya que ante la ausencia de la vista el alcance expresivo de éstos debe moverse a través de terrenos más diversos y más amplios. Barba afirma que en sus espectáculos “La orquestación de la dramaturgia vocal permitía construir una tensión constante entre comunicación vocal y semántica, contrastando, comentando o desenmascarando el significado de las palabras” (*Ibidem*). Estas formas de jugar con lo

auditivo se desarrollan también en el teatro ciego, en donde la palabra no es la única responsable de darle vida a los espacios, personajes y situaciones que no podemos ver.

Tal vez convendría tomar en cuenta la relación actor-espectador en tanto presencia viva para así entender que el contacto se da a través de todos los sentidos y éstos comprenden una totalidad. Barba afirma: “Las raíces vivas del espectáculo no son un texto literario, una historia que se cuenta o mis intenciones de director, sino una cualidad particular de las acciones físicas y vocales del actor: presencia, bios escénico, organicidad, persuasión seductora, cuerpo-en-vida.” (*Ibidem*: 57). En este sentido podríamos darle espacio al teatro ciego, aunque Barba no haga referencias particulares a esta propuesta. En tanto relación de dos cuerpos vivos que se perciben a través de sus sentidos, en el teatro ciego es posible la comunicación que este autor plantea.

Ahora hay que hablar de la oscuridad en sentido metafórico, ya que desde este lugar Barba desarrolla muchas ideas. Una de las preguntas que se hace en su obra *Orígenes de un director* (2010) es: ¿De dónde vengo? Con esa pregunta busca desenterrar verdades de quien decide dirigir o expresarse a través del teatro explorando las zonas *oscuras* del pasado que siguen latiendo en el presente.

Como un caballo, mis sentidos dilatados arrastraban mi cabeza más allá de las certezas. ¿En qué ha consistido el trabajo de director con mis actores sino en el de seguir huellas semi-borradas y descifrar, de manera consciente o ciegamente, indicios dejados caer por las fuerzas oscuras que nos acompañaban?

Ibidem: 122

De esta manera apunta no sólo al pasado, sino también a un espacio de irracionalidad que puede contener información importante para los procesos creativos. Si volvemos a las figuras de Apolo y Dionisio, Barba estaría – sin darle este nombre – señalando las fuerzas dionisiacas que pueden empujar la creación. En muchos casos habla de *oscuridad* y, como es común en muchos autores, este término está estrechamente vinculado al miedo; aun así, lo destaca como algo que hay que buscar, perseguir, enfrentar. Para él es necesario en el teatro explorar las zonas *oscuras* de nuestra existencia.

Nos hemos habituado a leer la historia del teatro moderno al revés. No partimos de los focos incendiarios de las preguntas y obsesiones de los maestros del Desorden, sino de la sensatez o de la poesía de esas palabras impresas. Sus páginas emanan autoridad y seguridad. Pero para cada uno de ellos hubo noches y años de soledad y dudas cuando sospecharon que los gigantes contra los cuales combatían eran invencibles molinos de viento.

Ibídem: 49

Otro de los valores que con frecuencia se asocia a la oscuridad es mencionado aquí: el desorden. La búsqueda de Barba en el teatro apunta hacia unos espacios y valores que se relacionan ampliamente con lo oscuro en un sentido metafórico.

Una vez aclaradas las dos lecturas que se le pueden dar a la oscuridad, es necesario preguntarse: ¿Por qué un teatro que persigue el contacto con las fuerzas irracionales debe ser sólo percibido por unos sentidos que han sido valorados y escogidos por su vínculo con la racionalidad?

De esta manera queremos explorar cómo las metáforas, ideas, valores, se materializan en prácticas concretas. La persecución del ideal racional ha desembocado en unas prácticas determinadas, entre las cuales se encuentra esta limitación en la percepción del arte, en el que por mucho tiempo fueron sólo bienvenidos la vista y el oído. Actualmente existen otras posibilidades en cuanto a los sentidos que pueden participar en la percepción de una obra de arte; aun así, el carácter *oscuro*, irracional, el contacto desde el cuerpo y los sentidos, ha estado latiendo con fuerza cientos de años antes de que algunas propuestas contemporáneas se dieran estas licencias.

2.1 – Aproximaciones poéticas a la oscuridad y la ceguera

Revisaremos varias obras, principalmente del campo de la literatura, para analizar los valores que se asocian a la luz y a la oscuridad, a la visión y a la ceguera, para reafirmar la hipótesis de que la vista es un sentido estrechamente relacionado con la razón mientras que a la oscuridad se le atribuyen valores que prefieren dejarse al margen, negados –en muchos casos- por tocar zonas desconocidas de lo humano. Aquí quizá encontremos algunas ideas

que nos permitan entender cómo aun en la ficción hay reflexiones claves que defienden a la vista como el más importante de los sentidos.

2.1.1 – Ceguera: Edipo y Tiresias

En *Edipo Rey* de Sófocles y en otras tragedias griegas los ciegos están relacionados con el arte adivinatorio, tienen contacto con un conocimiento que va más allá de lo humano, tienen acceso a *la verdad* de los dioses.

Tiresias, ciego y adivino, es quien advierte a Edipo sobre sus desgracias. Él es capaz de acceder a las verdades del destino. La desgracia de Edipo es mayor por su soberbia, su intento de imponer su voluntad y su terquedad en la búsqueda de respuestas pese a las advertencias del ciego. Edipo, al querer saber quién fue el asesino de su padre para matarlo, camina hacia su propia desgracia porque el asesino fue él mismo.

Edipo, que poseía el sentido de la vista, era incapaz de reconocer las verdades que conformaban su vida. Vivió feliz bajo el desconocimiento de que mató a su padre, se casó con su madre y tuvo hijos que a la vez son sus hermanos. Como castigo propio a su ignorancia y a su soberbia se arranca los ojos y queda finalmente ciego.

La tragedia griega es un reconocimiento de que en *lo oscuro* hay verdades. Por eso son los ciegos los que son capaces de “ver” lo oculto. En este caso la ceguera tiene un valor metafórico (cuando se habla de la posibilidad de acceder a *algo más allá*) pero también literal en tanto se habla de una condición física particular. Ambos significados, en este caso, se desarrollan conjuntamente.

Edipo, al cegarse, puede “ver” y reconocer la fuerza del destino. Antes tropezaba con torpeza en su búsqueda, impulsada por una obstinada voluntad.

La ceguera no resulta ser una cualidad negativa como en la mayoría de las obras que conforman esta selección. La verdad de la intuición, de lo oculto, de lo irracional que no por ello deja de ser divino, es valorada en la tragedia. Dionisio sigue vivo. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche habla también de la muerte de la tragedia, ésta empieza a perecer cuando las fuerzas dionisiacas son dejadas aparte porque la razón empieza a imponerse y a conquistar terrenos.

2.1.2 – *El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*

Al hablar sobre la tragedia griega, Nietzsche se pasea constantemente por la figura de dos dioses: Apolo y Dionisio. No los toma solamente como personajes mitológicos de la cultura griega, sino que recoge valores esenciales de cada uno de ellos para hablar de la naturaleza de la tragedia.

Nietzsche nos relata: "Apolo, en cuanto dios de todas las facultades creadoras de formas, es, al mismo tiempo, el dios adivinador. Él, desde su origen, es 'la apariencia' radiante, la divinidad de la luz..." (1999:19). Hay aquí una asociación de este dios con la claridad de la luz que nos permite ver las formas exteriores, "las apariencias", es decir, hay una relación directa con el sentido de la vista.

Por otra parte, el hombre y la tragedia se ven afectados por el éxtasis dionisiaco en donde "lo 'desmesurado' se reveló como verdad; el conflicto sentimental, el éxtasis nacido del dolor, brotó espontáneamente del corazón de la naturaleza" (*Ibidem*: 29). Se trata de una fuerza que no puede ser encerrada en una forma, una fuerza que nos revela una verdad metafísica. Tiene sentido entonces asociar este caos que genera el poder dionisiaco con *la oscuridad*.

Aunque estas fuerzas parezcan opuestas, Nietzsche afirma que ambas pueden convivir en la tragedia. Aún en la contemplación de las formas comprensibles se despierta la irracionalidad de la emoción. La fuerza originaria es la de Dionisio, que ha tenido que ser reorientada, ordenada y contenida por los límites de la razón apolínea.

Nietzsche afirma que Sócrates alguna vez dijo: "Lo que no es comprensible para mí, no es necesariamente lo incomprensible. Quizá haya un límite de la sabiduría de donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlativo, un suplemento obligatorio de la ciencia." (*Ibidem*: 72). Aquí nos habla de una verdad que escapa al dominio de la razón. Es la verdad dionisiaca que se revela más allá de las formas.

Dos valores se presentan entonces en la figura de dioses: Apolo como la luz, Dionisio como la oscuridad. Sin darle un espacio o importancia mayor a una de estas fuerzas/dioses, ambas se muestran como naturaleza humana. La filosofía en Occidente irá inclinándose con el tiempo hacia el camino de la razón, siendo los valores apolíneos los más importantes para alcanzar el conocimiento.

2.1.3 – *Los ciegos de Maurice Maeterlinck*

Se trata de un drama simbolista en donde un grupo de ciegos esperan el regreso del sacerdote, que es un orientador porque, a diferencia de ellos, él ve. La vista da entonces superioridad a uno sobre los otros. Por su condición, estas personas no se dan cuenta de que el sacerdote ha muerto, que esperan a alguien que nunca va a llegar y permanecen perdidos y desorientados en el bosque de una isla sin posibilidades de regresar al asilo donde viven.

Cabe preguntarse si una posición tan desesperanzadora sobre la ceguera proviene sólo de quien pierde la vista y no de quien nunca la ha tenido y ha desarrollado otros mecanismos de vida. En esta obra incluso los ciegos de nacimiento tienen dificultades para orientarse, y uno de ellos dice: “Tercer ciego de nacimiento: —No me atrevo a levantarme; más vale que nos quedemos en nuestro sitio.” (Maeterlinck, 1920: 355) La ceguera en esta obra resulta desesperanzadora en cualquiera de los casos.

La vista, de la que ellos carecen, resulta ser el sentido más importante para el conocimiento. Las otras formas de hacer contacto con el exterior o con el otro no parecen ser suficientes, no se les atribuye un valor considerable.

EL CIEGO MÁS VIEJO. —No nos hemos visto nunca unos a otros.
Nos preguntamos y nos respondemos; vivimos juntos, estamos
siempre juntos, pero no sabemos lo que somos... Por mucho que nos
toquemos con las dos manos... los ojos saben más que las manos...

Ibídem: 351

En *Los ciegos* de Maeterlinck se nos habla sobre una profunda desesperanza, sobre la inevitable muerte. Lo que es importante destacar es la relación de la ceguera con estos valores y sobre todo con el desconocimiento. En varios textos se excluye la posibilidad de obtener información a través de otros sentidos y el hecho de que no ver aleja del conocimiento de todo lo que nos rodea. He aquí algunos fragmentos que dan ejemplo de esto:

- “El ciego más viejo. —No hemos visto nunca la casa en que vivimos; ¡por mucho que toquemos los muros y las ventanas, no sabemos dónde vivimos!” (*Ibídem:* 352)

(...)

- “El ciego más viejo. — ¡Ya van años y años que estamos juntos, y no nos hemos visto nunca! ¡Diríase que estamos siempre solos!... ¡Hay que ver para quererse!” (*Ibídem*)

(...)

- “El ciego más viejo. —No se sabe lo que puede haber entre nosotros.” (*Ibídem*: 355)

(...)

- “La ciega más vieja. —No sabíamos nada... No le hemos visto nunca... ¿Cuándo hemos sabido algo bajo nuestros pobres ojos muertos?” (*Ibídem*: 373)

La vista se valora como el sentido a través del cual se accede al conocimiento. Otros sentidos proporcionan también comprensión pero la vista es el que tiene mayor poder de otorgarla. Sin ella todo apunta hacia la imposibilidad y la desesperanza.

2.1.4 – El país de los ciegos de H.G Wells

En este cuento un excursionista cae por accidente en una comunidad de ciegos de nacimiento que se hallaba aislada del resto del mundo.

Núñez avanzó con el paso confiado de un joven que irrumpe en la vida. Todas las viejas historias del valle perdido y del país de los ciegos regresaban a su mente, y a través de sus pensamientos circulaba como un estribillo este antiguo refrán: «En el país de los ciegos el tuerto es rey.»

Wells, 1997: 58

Tener la posibilidad de ver le generaba un sentimiento de ventaja y confianza sobre los habitantes del país de los ciegos. Vista y seguridad son otros valores que con frecuencia van de la mano.

En este relato la sorpresa es del excursionista Núñez cuando se encuentra con una sociedad altamente organizada en la cual él no puede ejercer su dominio:

Era maravillosa la confianza y la precisión con la que iban y venían por su ordenado mundo. Todo se había hecho de acuerdo con sus

necesidades; cada uno de los senderos radiales del área del valle formaba un ángulo constante con los demás, y se distinguía por una muesca especial en su acera; todos los obstáculos y las irregularidades de los senderos o el prado habían sido eliminados tiempo atrás; todos sus métodos y procedimientos se desprendían naturalmente de sus necesidades específicas. Sus sentidos se habían vuelto maravillosamente agudos; podían oír y calibrar el menor gesto de un hombre que se encontraba a una docena de pasos de distancia, podían incluso oír el latido de su corazón. Hacía mucho tiempo que en ellos la entonación había reemplazado la expresión, y el tacto al gesto, y su trabajo con la azada, la pala y la horca se llevaba a cabo con tanta libertad y confianza como el de cualquier jardinero. Su sentido del olfato era extraordinariamente fino; podían apreciar diferencias individuales con tanta facilidad como un perro, y cuidaban de las llamas, que vivían en lo alto de las rocas y venían al muro en busca de comida y abrigo, con facilidad y confianza. Sólo cuando Núñez hizo por fin valer sus derechos pudo comprobar lo fáciles y confiados que podían ser sus movimientos.

Ibidem: 68-69

A diferencia de otros relatos, en este se muestra la ceguera como un espacio de orden, tranquilidad, habilidad. Pero hay que tener en cuenta que se trata de ciegos de nacimiento que han construido sus formas de vida con base en esta condición. Aun así resulta ser una posición bastante particular acerca de la ceguera que presenta grandes diferencias con otras obras literarias.

2.1.5– Informe sobre ciegos de Ernesto Sábato

Ernesto Sábato, escritor argentino, a través de una novela presenta un imaginario sobre el mundo de los ciegos del cual es posible extraer valores importantes que sin duda nacen de la cultura Occidental. En la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) hay un capítulo titulado *Informe sobre ciegos*, en donde un personaje, *Fernando Vidal Olmos*, intenta adentrarse en las profundidades del mundo de los ciegos.

A pesar de que se trata de una ficción, es interesante ir revisando qué valores, significados, relaciones, se forman a partir de las ideas de visión y ceguera. A través de la voz de *la señorita González Iturrat* se presenta esta idea: “—A pesar de los sofismas, siempre la luz prevalecerá sobre la oscuridad, y el bien sobre el mal. El mal es ignorancia.” (1975: 272) Aquí aparecen valores con los que se asocia la luz al bien que genera el conocimiento y la oscuridad al mal, que además se precisa como falta de conocimiento.

Es interesante anotar cómo en el Oriente el término “Iluminación” refiere al momento de unión entre el hombre y las fuerzas trascendentales de la existencia, no obstante los europeos, cuando se apropian del término, le asignan una definición muy distinta que refiere el momento en donde el hombre supera un estado de ignorancia a través del uso de sus facultades racionales y científicas para acceder a conocimientos más profundos del mundo que lo rodea.

Barnsley, *op. cit.*: 23

Los valores de Occidente crean, con las nociones de luz y oscuridad, dos partes claramente separadas que dividen al hombre. La luz es la parte racional que actúa a través del pensamiento, mientras que la oscuridad hace alusión a las fuerzas del cuerpo, a las emociones, a aquello que se considera “desconocido” por no poder enmarcarse dentro de las categorías y los límites del pensamiento racional. Fernando relata: “Dejé la falsa rejilla a un lado e iluminé con mi linterna: no había tal sótano sino un pasaje que, hasta donde alcanzaba mi linterna, no tenía fin. Pero, naturalmente, atribuí ese hecho al alcance limitado de su luz.” (Sábato, *op. cit.*: 308) Aparece aquí la idea de lo infinito, lo inabarcable, contrario al conocimiento que pretende más bien definir, categorizar, y para eso debe necesariamente establecer límites. Es por eso que la luz de la linterna es imagen del restringido alcance del conocimiento, un conocer que rechaza aquello que no puede apresar. Eso que Barnsley llama “fuerzas trascendentales de la existencia” se aparta, en algunos casos, hacia el lugar de la oscuridad y sólo lo que la luz es capaz de abarcar es aceptado dentro por la importancia que se le atribuye desde la razón.

En la cultura occidental la oscuridad no es sólo símbolo de la ignorancia sino del miedo y de males terribles. Fernando describe el mundo de los ciegos como naturaleza de grandes horrores:

Como tampoco ya pude apartar de mi espíritu la convicción, cada vez más fuerte y fundada, de que los ciegos manejaban el mundo: mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas. Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad. Y yo, místico de la Basura y del Infierno.

Ibídem: 353

Otro de los valores dicotómicos que encontramos en este texto es el de orden y desorden o caos. *Fernando* relata "...a la persecución lúcida y científica sucedía una irrupción caótica, a tumbos, en que aparentemente domina eso que las personas desaprensivas denominan azar y que en rigor es la casualidad ciega." (*Ibídem:* 275). Al hablar de casualidad "ciega" atribuye a esta condición la presencia del caos, de lo imprevisto. Sin embargo, nunca es un ciego quien habla, siempre es Fernando desde afuera imaginando cómo podría ser ese mundo, cómo podrían sentirse ellos. También afirma que: "...todos sus vínculos con el mundo exterior han sido abolidos en esas tinieblas de los ciegos que es el silencio absoluto. Tienen que estar atentos al más mínimo rumor, el peligro los acecha por todos los costados" (*Ibídem:* 260). Y he aquí una de las asociaciones más importantes: la de la oscuridad y el miedo. Casi siempre se plantea que una persona a oscuras siente temor porque se enfrenta a las posibilidades de lo desconocido.

2.1.6 – Ensayo sobre la ceguera de José Saramago

Una ceguera blanca es lo que sufren los personajes de esta obra. En vez de percibir una oscuridad negra, al quedarse ciegos ven una "blancura resplandeciente, como el sol dentro de la niebla". Se trata de una novela del portugués José Saramago en donde todos los

habitantes de una ciudad cuyo nombre no se especifica empiezan a quedarse sin vista ante una epidemia de ceguera que no logran controlar.

Cuando uno de los personajes afectados va al oculista éste le dice: “No quiero darle esperanzas que podrían luego resultar carentes de fundamento (...) Por ahora no voy a recetarle nada, sería recetar a ciegas.” (Saramago, 2001: 27). La expresión “a ciegas” viene a sustituir un “sin saber”, “sin tener los conocimientos” ya que el médico conserva hasta ese momento el sentido de la vista. Así como en los textos revisados anteriormente, ceguera y oscuridad resultan ser sinónimos de ignorancia. La ceguera representa, entonces, no sólo la pérdida de un sentido (físico) sino también una condición que nos aleja del conocimiento y la razón.

La ceguera y la oscuridad se asocian con frecuencia al caos. En esta novela Saramago destaca el problema de la organización social frente a esta condición.

Precisamente, una persona que viera podría encargarse de repartir los alimentos entre todos los que están aquí, hacerlo con equidad, con criterio, dejaría de haber protestas, acabarían esas disputas que me enloquecen, no sabes lo que es ver a dos ciegos pegándose, Siempre ha habido peleas, luchar fue siempre, más o menos, una forma de ceguera.

Ibídem: 184

Más adelante, se dice: “Los ciegos están siempre en guerra, siempre lo han estado” (*Ibídem:* 260). En *Ensayo sobre la ceguera* el caos se sobrepone a la convivencia de unas personas que sometidas a esta condición se vuelven cada vez más egoístas. Esto los lleva a estar unos contra los otros. Se trata de una posición bastante desesperanzadora en torno a la ceguera, ya que se excluye la posibilidad de construir una organización a partir de esa nueva condición.

...estamos en el caos, el caos auténtico tiene que ser esto. Habrá un Gobierno, dijo el primer ciego. No lo creo, pero en caso de que lo haya, será un gobierno de ciegos gobernando a ciegos, es decir, la nada pretendiendo organizar la nada.

Ibídem: 340-341

¿Por qué no podría construirse una nueva forma de organización? En *El país de los ciegos* de H.G Wells se presentan estos temas de forma muy distinta. Una comunidad de ciegos de nacimiento resulta ser sumamente organizada alcanzando una vida satisfactoria y tranquila. Pero la ceguera y las posibilidades que puede alcanzar el hombre bajo esta condición parecen ser muy limitadas en la historia de Saramago. Uno de los personajes afirma: "...está visto que nadie puede salvarse, la ceguera también es esto, vivir en un mundo donde se ha acabado la esperanza." (*Ibidem*: 282)

Lo más terrible del comportamiento humano aparece descrito detalladamente en esta obra. Más allá de una condición física, se habla de las consecuencias del miedo. "El miedo ciega (...) ya éramos ciegos en el momento que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos". (*Ibidem*: 179) Los personajes de esta novela actúan desde un sentirse amenazados que los hace estar permanentemente a la defensiva. Se teme a lo desconocido, a aquello que pueda aproximarse a nosotros sin que lo podamos advertir.

Recogiendo un poco algunas relaciones podríamos decir que la ceguera se asocia a la desorganización, al desconocimiento, al caos, a la desesperanza, al miedo. Lo interesante es ver lo comunes que son estos valores y relaciones en muchas de las obras literarias que persiguen el tema de la ceguera.

2.1.7 – Relaciones

Analizando los valores que se le otorgan a la oscuridad y a la ceguera en estas obras podemos distinguir algunas constantes que son de gran importancia para esta investigación. En la mayoría de los casos que revisamos, la ceguera se relaciona con el miedo, el peligro, el desorden. El que entra en la oscuridad pierde el control al desconocer las cosas que lo rodean, esto representa una amenaza ante la cual se reacciona con temor. Este es el caso, al menos, de lo que se plantea en *Ensayo sobre la ceguera*, en *Los ciegos* y, de forma indirecta, en *El nacimiento de la tragedia*. La oscuridad es una condición desestabilizadora que pone en contacto al hombre con su lado irracional, con sus emociones profundas y en especial con el miedo/terror que con tanta frecuencia se vincula con el mal.

De una manera muy distinta se presenta a los ciegos de las obras de H.G Wells y Ernesto Sábato, en donde un personaje poseedor del sentido de la vista pretende entrar en su

mundo sin alcanzar finalmente su propósito. *El país de los ciegos* nos habla de una sociedad altamente organizada, pacífica, en donde la violencia aparece sólo con la llegada del excursionista vidente, y es casi siempre provocada por éste. En *Informe sobre ciegos*, en cambio, se habla de una “secta” organizada y asociada al mal, a lo temible. Tanto en la obra de Sábato como en la de Wells existe un personaje que es víctima de hechos violentos y se encuentra con el temor al entrar en contacto con el espacio de los ciegos. La oscuridad es una idea muy ambigua que no sólo hace referencia a la ausencia física de la luz. Cuando hablamos de “lo oscuro” hablamos de un espacio de grandes males y temores.

Todos estos relatos nos permiten darnos cuenta de la profunda relación de la oscuridad con el miedo a lo desconocido y de la luz con la tranquilidad y el conocimiento. A través de estas relaciones comprendemos además que la vista es el sentido racional por excelencia, aquel que nos permite diferenciar fácilmente unas cosas de otras, que nos ofrece límites rápidamente perceptibles, a través de éste distinguimos distancias, formas, tamaños, es el sentido que nos permite relacionarnos con las cosas a partir del conocimiento. La conclusión a la que queremos llegar está precisamente ahí, en descubrir que el valor que se le otorga a la vista está relacionado al valor que tiene la razón en Occidente. Vista y razón van de la mano, no sólo en las reflexiones estéticas de importantes filósofos y creadores en el campo del teatro sino en valores que hallamos en las ficciones literarias que también nos revelan una relación entre luz/visión y conocimiento.

A partir de las obras que revisamos podemos extraer algunas categorías que nacen de las asociaciones que estos autores hacen de distintos valores (opuestos) con las nociones de luz/visión y oscuridad/ceguera.

Oscuridad

Mal
Caos
Experiencia
Miedo
Descontrol
Peligro
Emoción
Infinito

Luz

Bien
Orden
Razón
Seguridad
Control
Tranquilidad
Conocimiento
Limitado

La comparación de estos valores busca responder a una pregunta: ¿Por qué la vista es un sentido tan importante? En estas obras aparecen relaciones significativas que nos permiten aproximarnos a posibles respuestas.

Nótese que en muchos casos los valores que se encuentran en la columna de la oscuridad suelen ser dejados al margen (cuando no prohibidos) mientras que los valores asociados a la luz han sido parte de las búsquedas de los grandes ideales del hombre occidental. La razón ha orientado nuestros caminos y la oscuridad física y metafórica no nos lleva sino a perdernos. Aún con la amplitud de estos términos podemos distinguir los valores que se persiguen de aquellos que se rechazan. La oscuridad se evita ante la preferencia de la seguridad que nos ofrece la claridad de la luz.

CAPÍTULO II - Nuevas propuestas, nuevos sentidos

Hemos revisado ideas en distintos períodos de la historia de Occidente que nos ayudan a pensar en la vista y el oído como los sentidos fundamentales para la percepción del acto teatral hasta llegar a conformar la única vía para que tal percepción sea posible. Esto fue así hasta el advenimiento del teatro moderno. Posteriormente, y probablemente como parte de un cuestionamiento, más vasto, de los ideales de la modernidad, empiezan a aparecer propuestas que rompen con esta orientación y plantean la necesidad de incorporar nuevas formas de presenciar, y definir, el hecho teatral. Mencionaremos tres de ellas que –sostenidas en distintos principios – plantean una nueva manera de abordar la práctica teatral, que incorpora la participación del resto de nuestros sentidos (olfato, gusto y tacto).

Para la revisión de estas propuestas tomaremos el teatro ciego (considerando, fundamentalmente, las características específicas de su práctica en el Centro Argentino de Teatro Ciego), el trabajo del grupo estadounidense The Performance Group y el Teatro de los Sentidos, dirigido por el colombiano Enrique Vargas.

2.1 – Propuesta del teatro ciego

2.1.1 – Los inicios del teatro ciego

2.1.1.1- *Caramelo de limón* (1991) de Ricardo Sued

En 1991 se llevó a cabo una obra realizada en un espacio completamente oscuro en donde ni los actores ni los espectadores podían ver absolutamente nada. Se estrenó en Córdoba, Argentina, en el año 1991, con el título *Caramelo de limón*, bajo la dirección de Ricardo Sued. La representación no surgió de un texto dramático ya existente, sino que se trató de un conjunto de experiencias a partir de las cuales se creó un texto que era, en realidad, una recopilación de apuntes de trabajo.

La historia representada se situaba en la Argentina de los años 70 y 80, con una familia que se veía obligada a huir del país por los horrores de la dictadura militar. A través de la voz del personaje principal, María, se daba a conocer lo que les ocurría a sus familiares

y amigos cercanos, víctimas de la represión, a través de evocaciones y recuerdos. La oscuridad se convertía, en este caso, en una metáfora. Uno de los personajes decía, antes de ser detenido por los militares: "Tengo tanto miedo. Hay tanta oscuridad en todo esto. Ojalá que el mundo cambie un día"⁵. Y, en una carta, otro de los personajes escribía: "Sólo espero que antes de tu propia muerte toda oscuridad sea disipada"⁶. Estos textos proponían una manera de percibir la oscuridad no solo como una propuesta formal, sino también como una metáfora de la realidad referida por la obra, un período tan violento y difícil de la historia argentina.

Además de suprimir el sentido de la vista, fueron incorporados, con la audición, los sentidos rara vez utilizados en el teatro estándar: el tacto, el gusto y el olfato. Sued realizó esta experiencia inspirándose en las técnicas de meditación a oscuras. Todos los actores eran videntes, por lo que les resultó difícil aprender a desplazarse en un espacio donde no podían orientarse a través del sentido de la vista. "Como espectador, tuve que penetrar en una sala ya oscurecida —la cual ni siquiera conocía con anterioridad— de la mano de uno de los actores que me condujo hasta el asiento designado." (Obregón 2002: 495). Los actores, ya entrenados para orientarse en el espacio, tomaban de la mano a los espectadores y los iban ayudando a ubicarse en sus respectivos asientos, para luego, una vez ubicados todos, dar inicio a la representación.

En este montaje no había separación entre público y actores. Obregón, quien, después de ser espectador de esta producción, escribió un artículo sobre su experiencia, describió la sala como un espacio con pasillos que creaban un dispositivo en forma de cruz por donde circulaban los actores, teniendo al público a su alrededor (*Ibidem*: 498).

Algunas didascalias indican cómo debe llevarse a cabo el uso de recursos que incorporan diferentes sentidos. Por ejemplo: la escena 9 se desarrolla en una playa, así que para ilustrar el mar se indica que: "El público percibe su ruido, su olor, el viento, y gotas de agua salada salpican los rostros. Se distingue de lejos la voz de Mario que les llama"⁷. En otro

⁵ Estos textos son traducidos y tomados del texto de *Bombom Acidulé*, una versión francesa de *Caramelo de Limón*, presentada en París en 1996, bajo la dirección de Ricardo Sued (Obregón 2002)

⁶ *Ibidem*

⁷ Didascalias traducidas al español y tomadas del texto *Bombom Acidulé*, la versión francesa de *Caramelo de Limón* (Obregón 2002)

momento, en el que uno de los personajes prepara comida en una cocina, se sugiere: "Se debe trabajar con los olores y los ruidos que acompañan lo que ella prepara, teniendo cuidado de que los olores hayan desaparecido en la escena siguiente"⁸. El título hace referencia al gusto y, efectivamente, los espectadores prueban un caramelo de limón. Dentro del contexto del relato de un sueño ocurre lo siguiente: "Numerosos gnomos invaden la escena. Gritando, haciendo alboroto, locos de alegría, jugando y peleándose por los bombones. Ellos circulan entre el público, ofreciendo y robando caramelos a los asistentes. Lo ideal sería que cada espectador reciba un caramelo"⁹. Las didascalias incluyen indicaciones técnicas que explican cómo debe relacionarse la participación de los sentidos en el espacio escénico con el mundo ficcional. He ahí una de las particularidades de este teatro a oscuras.

Sin embargo, lo que en esta investigación intentamos definir —el teatro ciego— demanda la presencia de actores invidentes. Es necesario que, si no todos, algunos de los intérpretes cumplan con esta condición. Como ya se señaló, en *Caramelo de Limón* (1991), todos los actores que participaron eran videntes.

2.1.1.2 – *La Isla desierta* (1937) de Roberto Arlt. Grupo Ojuro

Uno de los actores de *Caramelo de Limón*, Gerardo Bentatti, decide reunirse con el director José Menchaca, en Buenos Aires, para llevar a cabo un montaje similar, pero esta vez con la intención de incluir a personas ciegas como actores. A partir de esta iniciativa, en el año 2000, se funda el *Grupo Ojuro*, con personas de la Biblioteca Argentina para Ciegos, quienes venían realizando lecturas de textos dramáticos en sistema Braille¹⁰. Así se reunieron actores videntes e invidentes y, luego de un año de trabajo, se estrenó, en el 2001, *La Isla Desierta*, de Roberto Arlt, bajo la dirección de José Menchaca, en las instalaciones del teatro Anfitrión de Buenos Aires. El texto fue interpretado sin modificaciones en un espacio completamente oscuro.

⁸ *Ibidem*

⁹ *Ibidem*

¹⁰ "Sistema de escritura para ciegos que consiste en signos dibujados en relieve para poder leer con los dedos." (RAE en línea, 2016)

Trabajadores de una aduana son trasladados de una oficina ubicada en un sótano a otra localizada en un décimo piso, con vista al mar, lo que les permite ver los barcos que salen del puerto. Incitados por uno de los trabajadores, *Cipriano* (mulato), que empieza a describir los lugares que dice haber conocido, imaginan un viaje a una isla desierta. Todos se involucran en esta travesía que, finalmente, es interrumpida por el jefe, que se enoja por el alboroto y los despide.

El tacto y el olfato fueron incluidos para dar realidad a aquello que no era posible ver. Con el olor del café y los teclados de máquinas de escribir se daba a entender al espectador que la acción se desarrollaba en una oficina. En este caso, una oficina portuaria de los años 30. Para las playas y parajes de los que habla el mulato, se utilizaba el olor a sal y a coco y el sonido del agua, como las olas del mar.

La isla desierta, del *Grupo Ojucuro*, se mantuvo en cartelera ininterrumpidamente durante siete años, superando las 1500 funciones. Debido al éxito obtenido, surgió la proposición de crear un espacio permanente de trabajo donde pudieran continuar sus actividades y producir nuevos montajes. Entonces se funda, en el año 2008, el Centro Argentino de Teatro Ciego, en la ciudad de Buenos Aires.

2.1.1.3 – Centro Argentino de Teatro Ciego

Desde su fundación, en julio del 2008, todas las obras que se presentan en sus espacios han cumplido con las condiciones propias del teatro ciego. La programación es permanente, y la mayoría de los montajes son dirigidos por Gerardo Bentatti, así como las obras son escritas por otro de los fundadores, Martín Bondone.

Además de ser un espacio para funciones teatrales, es también un espacio de formación, en donde, constantemente, se abren talleres para ciegos y videntes a quienes se les enseña, a través de distintos ejercicios, a desenvolverse en un espacio oscuro. Para entender la naturaleza de este entrenamiento, hay que recordar la diferencia entre el teatro ciego y el radioteatro, en el que sólo disponemos del recurso auditivo para seguir el curso de la historia. En el teatro ciego, por el contrario, importa, además de la voz y el sonido, el manejo de los elementos olfativos, táctiles y gustativos, y el cuerpo es de gran importancia, pues éste,

además de mostrarse ágil en la oscuridad, debe poseer expresividad teatral. “Que no haya luz no quiere decir que no haya cuerpo” (Hernández 2014, p.26)

2.1.2 - Hacia una definición del teatro ciego

2.1.2.1 – Definición general

A partir de las experiencias que hemos revisado, sobre todo a través de los principios de la práctica teatral del Centro Argentino de Teatro Ciego, podemos decir que el teatro ciego se define como una representación teatral que se desarrolla en un espacio oscuro en donde participan actores ciegos, sin excluir la posibilidad de que participen también actores videntes. Además de los recursos auditivos que siempre están presentes se utilizan - de forma variable - recursos olfativos, táctiles y gustativos.

2.1.2.2 – Condiciones necesarias para este tipo de teatro

En general, los dos principios que deben estar siempre presentes en el teatro ciego son la participación de actores ciegos en el elenco y el desarrollo de la obra en la oscuridad.

Sin embargo, el Centro Argentino de Teatro Ciego, toma en cuenta estas y otras características específicas que considera necesarias para el desarrollo de esta actividad.

- Lograr la oscuridad absoluta en la sala.
- Que la sala sea completamente plana, que no haya desniveles, con esto nos referimos a que el lugar donde estén ubicados los espectadores será el mismo lugar donde estarán ubicados los actores, para así poder lograr la escenografía sonora envolvente, la cual es característica fundamental del teatro ciego.
- Debe incluir actores ciegos.
- Que los actores sin discapacidad visual puedan desenvolverse en un espacio totalmente oscuro.

2.1.2.2.1 – Oscuridad total y oscuridad parcial

Cuando hablamos de teatro ciego, por lo general nos referimos a un montaje que se realiza en un espacio completamente oscuro y que permanece así durante toda la representación. En la mayoría de los trabajos ocurre de esta manera, la oscuridad es total. Sin embargo, hemos encontrado que, en algunos casos, la oscuridad es parcial. Dos de estos montajes son: *Mi amiga la oscuridad* (2013), la primera obra infantil del Centro Argentino de Teatro Ciego, en donde –antes de sumergir a los niños en la oscuridad – se utilizan técnicas del teatro negro, títeres de sombras y teatro cinemático, que suponen un cierto grado de iluminación. Otro caso es el de la pieza realizada por el grupo de Teatro Ciego de Venezuela *El niño que no creía en Dios* (2015), en donde también hay algo de luz. Por ejemplo, hacia el final de la obra, cuando los actores encienden unas velas y cantan una canción para cerrar la función.

¿Qué define que estas obras pertenezcan a la propuesta del teatro ciego? Pues que hay predominio de la oscuridad. Por eso hablamos de oscuridad parcial y total.

2.1.2.3 – Diferenciación del teatro de ciegos y para ciegos

Si bien hay una intención de escenificar el mundo de la forma en que es percibido por los ciegos, no se trata de un teatro que deba ser realizado exclusivamente por ellos. Está abierta siempre la posibilidad de que participen también personas videntes, siempre y cuando estén dispuestas a trabajar prescindiendo de la vista. Tampoco se trata de un teatro hecho especialmente para un público ciego, ya que cualquiera puede asistir a estas representaciones. Va más allá de un programa de inclusión porque su objetivo no es atender a esta población específica sino explorar diferentes posibilidades a través de los sentidos, en donde cualquier persona, sin importar su condición visual, puede participar como actor o público.

2.1.2.4 – Actores: videntes, disminuidos visuales y ciegos

De forma generalizada, existen tres condiciones de la vista que pueden diferenciar a los actores que participan en este teatro (ONCE 2016)¹¹:

- Videntes: aquellos que no tienen ningún problema relacionado con la vista. En caso de tenerlo éste puede corregirse a través del uso de lentes.
- Disminuidos visuales: aquellas personas que tienen una privación parcial de la vista. Existen diferentes casos. Hay los que pueden distinguir, con cierta dificultad, algunos objetos a una distancia muy corta. Otros pueden leer la letra impresa cuando ésta es de suficiente tamaño y claridad, pero requieren de mucho esfuerzo. Para algunos aquello que se ve afectado es la capacidad para identificar objetos situados frente a ellos (pérdida de la visión central) o para distinguirlos cuando se encuentran a un lado, por encima o por debajo de los ojos (pérdida de visión periférica).
- Ciegos: aquellos que no ven nada en absoluto o solamente tienen una pequeña posibilidad de percepción de luz que les permite distinguir entre ésta y la oscuridad, pero no percibir la forma de los objetos.

2.1.2.5 - El actor ciego

Dentro del marco de esta investigación es difícil hablar del actor ciego, ya que el trabajo que se realiza en el teatro con personas que poseen esta condición busca responder a unos códigos visuales (gestuales) comprensibles para un público que sí puede ver.

Uno de los grandes problemas que se presenta en el teatro de ciegos para un público vidente es el del foco de atención. La mirada del actor ciego, aunque no esté viendo, debe apuntar a unos lugares específicos del espacio ya que estos orientan la mirada del espectador y representan –además– códigos de relaciones de comunicación entre unos actores y otros que contribuyen al sentido dramático de la pieza.

¹¹ La Organización Nacional de Ciegos Españoles

Como el teatro ciego no implica la adaptación de los actores ciegos a códigos gestuales específicos, trataremos algunos temas vinculados al trabajo que debe llevarse a cabo en el teatro realizado a oscuras.

Dos fuentes han servido de punto de partida: la publicación del trabajo de investigación *La preparación del actor ciego. Técnicas de interpretación dramática para su aplicación al actor invidente* (1997) que expone el trabajo desarrollado en España por Martha Schinca, Beatriz Peña y Javier Navarrete, y el contacto con el grupo de Teatro de Ciegos, Fundación Eduardo Calcaño Calcaño, dirigido por Consuelo Arias-Briceño, el único grupo de teatro de ciegos que existe actualmente en la ciudad de Caracas, en Venezuela.

El movimiento es tan importante en el teatro de ciegos como en el teatro ciego¹². A través de distintos ejercicios se busca que el actor ciego se mueva con confianza por un espacio dado, y que abandone, además, las tensiones corporales para que ese movimiento tenga fluidez.

La dificultad más importante observada en el uso del espacio, es la del uso amplio y envolvente de la *kinesfera*, es decir, del despeje del movimiento de los límites del propio cuerpo en el espacio más cercano. Esta dificultad tiene mucha relación con el bloqueo corporal producido por la constante actitud de defensa frente al entorno desconocido. Por eso es importante desarrollar desde el desbloqueo corporal, los ejercicios relacionados con el espacio kinésferico donde el cuerpo irradia o expande sus energías al exterior.

1997:50

El miedo en la relación con el exterior es algo sobre lo que hay que trabajar para disminuir la tensión corporal. Es necesario explorar el espacio a través de canales perceptivos que contribuyan a orientarse.

Es común ver en los actores ciegos poca movilidad al desplazarse, así como también la extensión de las extremidades cuando no hay movimiento. “Los movimientos tienen escasa proyección; se manifiestan en el espacio más próximo al cuerpo” (*Ibidem*: 66). Por eso

¹² Recordemos la diferencia entre teatro hecho por ciegos para normo videntes y el teatro a oscuras que constituye el tema central de esta investigación.

es necesario detenerse en la movilización consciente de distintas partes del cuerpo. El desplazamiento en espacios diversos es algo que demanda la vida cotidiana, pero la exploración de las posibilidades de distintas partes del cuerpo con fines expresivos es una exigencia particular del trabajo actoral.

En el trabajo del cuerpo hay un aspecto que afecta particularmente a los ciegos, se trata de la información contenida en dos tipos de percepción: “la forma del objeto que se explora y los movimientos de las manos mismas. Esta actividad, al tener doble dirección, es más compleja que los otros sentidos” (*Ibídem:* 72). Los ciegos suelen concentrarse más en la primera, en la percepción de los objetos. Esto hace que su atención se centre más en el afuera que en interior (consciencia de su propio cuerpo).

La sensación táctil, con un polo subjetivo (sensación corporal) y un polo objetivo (información sobre el objeto), puede inclinarse hacia uno u otro según la intención que lo determine. En el caso de los invidentes, centrados siempre en el movimiento de los objetos del entorno para obtener datos del exterior, es necesario ayudarles a descubrir el polo subjetivo, aquel que da datos sensibles del propio cuerpo que toca. Si unimos a esto la percepción tónica y de diseño corporal, estas experiencias son básicas para la consciencia del cuerpo y más adelante el conocimiento y dominio del espacio y los objetos que están en él.

Ibídem: 60

En cuanto a la orientación espacial, hay también una diferencia entre la relación con el cuerpo y la relación con objetos exteriores. Los ciegos están acostumbrados a orientarse a través de referencias externas (sonidos, temperaturas, olores), su percepción está siempre abierta. Ahora bien, el trabajo, en este caso, consiste en “un sistema de referencia para percibir las diversas direcciones en el espacio, a partir del propio cuerpo, sin la referencia de ningún otro cuerpo exterior” (*Ibídem:* 54). Para eso hay distintos ejercicios, entre ellos el trabajo con la *kinesfera*: el espacio que nos rodea y cuyo límite es la posibilidad máxima de movimiento sin desplazamiento del cuerpo. Por lo general se trabaja con los brazos. El actor debe identificar puntos de referencia trazando líneas imaginarias: al frente, atrás, lado derecho, izquierdo, arriba, abajo, líneas diagonales, entre otros. A partir de esto, el cuerpo es también una herramienta de orientación que implica la consciencia de sí mismo.

También se busca la relación con elementos externos que contribuyan a la ubicación de los actores ciegos. Por lo general, los objetos que se colocan en escena sirven para orientar, pero a la vez tienen fines expresivos. Lograr esta doble función es tarea del director.

No sólo la orientación del cuerpo resulta indispensable sino también la de la voz. Aunque la ausencia de la vista no “incide directamente en la fonación o en la audición, existen problemas asociados a características corporales de los no videntes y a la utilización del espacio físico y, por tanto, del espacio sonoro (emisión y recepción del sonido)” (*Ibidem*: 113). La identificación mediante el recorrido y contacto con el espacio de trabajo (sea el lugar de ensayo o el teatro en donde se presentarán) es necesaria para poder dirigir la voz. Usualmente, la vista ayuda a trazar la dirección de la voz. Lo mismo ocurre con la proyección, que puede ser muy baja, en cuanto al volumen, o excesivamente alta, si el actor no ha identificado las dimensiones del espacio.

La carencia visual produce, fundamentalmente, efectos negativos en dos campos: la proyección y la dirección de la voz y la relación cuerpo-voz (junto con la respuesta corporal al sonido), ambos muy importantes para la representación dramática. En ellos hay que centrar el trabajo de una manera especial, pues afectan el manejo de la expresividad del sonido

Ibidem: 116

Habiendo trabajado el cuerpo y la voz por separado, es importante hallar la relación entre ambos para lograr fines expresivos. Existen muchos ejercicios que crean imágenes y asociaciones del cuerpo en movimiento. Como algunos ciegos (sobre todo los ciegos de nacimiento) no poseen recuerdos visuales, dar una indicación de movimiento con un referente visual no resulta efectivo. Una indicación como “moverse como las hojas de los árboles” puede ser incomprensible para quien nunca ha visto, pero “moverse como el viento” puede ser comprensible, ya que la referencia es táctil y auditiva, no visual. Luego se vincula la imaginación con sonidos reales: el cuerpo responde a sonidos ejecutados por el director/profesor; posteriormente, el actor realizará sonidos que lleven a la movilización del cuerpo. Es una relación que se elabora gradualmente. El tema no se reduce a lo ya expuesto ni pueden explicarse aquí todas sus implicaciones. Esto no es más que un ejemplo de cómo se trabaja la relación cuerpo –voz.

Por otra parte, aunque el público en el teatro ciego no vea, debe existir, en lo que se refiere al intérprete, un cuerpo ágil y expresivo, ya que siempre puede percibirse la relación del movimiento del cuerpo con el sonido de la voz, así como distintos matices expresivos no sonoros. No es radioteatro lo que presencian quienes asisten a estos montajes, sino una experiencia en la que la percepción se da desde todos los sentidos, por lo que es necesario un cuerpo vivo capaz de darle fuerza a la expresión.

Mucho de lo que hemos tocado anteriormente forma parte del entrenamiento del actor ciego. Los actores deben memorizar textos a través del sistema de lectoescritura Braille¹³. También en este caso se realiza el llamado “trabajo de mesa”¹⁴. Lo ideal es que los actores dispongan del texto antes de las lecturas grupales para que, cuando se reúnan, la lectura sea más productiva. Pero se considera normal que ésta sea lenta.

Es mucho más pertinente y fácil el aprendizaje desde el braille porque puede ser estudiado en todo momento, como si se tratara de un libro. Con el audio, la experiencia nos dice que se dificulta el aprendizaje porque se avanza y se retrocede y se forma un modelo de texto similar.

Consuelo Arias-Briceño, 2017.¹⁵

Debe evitarse, en la medida de lo posible, que los actores escuchen su texto en la voz de otro o se graben a sí mismos diciendo el texto, ya que esto llevará a que, una vez memorizado, se siga diciendo de esa misma manera con una gran dificultad para modificarlo.

En el teatro ciego es fundamental la manera en que se integran los sentidos distintos al de la vista, lo que nos acerca a la experiencia del invidente, a quien tal integración le permite relacionarse con lo que vive.

¹³ “Sistema de escritura para ciegos que consiste en signos dibujados en relieve para poder leer con los dedos.” (RAE en línea, 2016)

¹⁴ Reunión de los actores y el director para realizar lecturas del texto a trabajar.

¹⁵ Entrevista realizada a la directora del grupo de Teatro de ciegos de Venezuela de la Fundación Eduardo Calcaño.

El espacio para los invidentes debe ser especial, para que el trabajo con ellos pueda ser rico de una manera diferente a la del mundo visual. Un espacio de tacto y de sonidos, convenientemente dispuesto para crear referencias, pero a la vez, para ser utilizados de modo creativo, incentivando un lenguaje peculiar y no el mismo de los actores videntes.

Ibídem: 64

Esta última cita ha sido extraída de un trabajo de investigación que habla del teatro de ciegos, cuyo público es vidente, pero aun así se toman en consideración las múltiples posibilidades de los sentidos que facilitan no sólo un desempeño eficiente en cuanto al movimiento de actores y objetos en el espacio sino las posibilidades de los sentidos que tienen también funciones expresivas y se vinculan más con el lenguaje del actor ciego. En el teatro a oscuras la exploración de los distintos canales perceptivos no es sólo asunto del actor sino que forma parte del lenguaje de la puesta en escena, en la cual también participa el público a través de su propia percepción.

2.1.2.6 – El público del teatro ciego

Quienes asisten a una función de teatro ciego deben saber que estarán durante un tiempo de aproximadamente una hora en un espacio a oscuras. Solo al final de la obra las luces serán encendidas, lo cual les permitirá ver a los actores y elementos utilizados para acceder a ellos a través de otros sentidos.

Debido a que la oscuridad completa puede causar miedo, hay casos en que se ofrece la posibilidad de hacer algún sonido específico para que, inmediatamente, alguien del equipo ayude a un espectador a salir de la sala.

Durante la función, los que asisten a la representación deben estar preparados para experimentar el contacto físico con los actores. Así mismo se exponen a ser rociados con agua, a percibir distintos olores y, en algunos casos, hasta ingerir alguna bebida o comida.

Por lo general, antes de entrar a la sala, el público es advertido acerca de estas condiciones. Ellas varían de acuerdo al montaje, pero lo invariable es advertir la posibilidad

de contacto físico a través de distintos elementos, así como que habrá oscuridad durante toda la función.

La dinámica del teatro ciego requiere de la ayuda de los actores para que el público pueda entrar en la sala a oscuras. Los asistentes son tomados de la mano y guiados hasta su asiento. Una vez ubicados todos en sus puestos, comienza la función.

2.1.2.7 – El espacio

En la mayoría de los casos se busca la oscuridad total. Cuando hay una intervención de luz esta tiene un propósito específico. Así que la principal característica del espacio es que debe tener las condiciones para que se logre oscurecer completamente el lugar. Se deben neutralizar todos los olores y sonidos para que los que forman parte del montaje puedan percibirse efectivamente.

Aunque esta propuesta puede realizarse en teatros a la italiana, por lo general suele llevarse a cabo en salas en donde el público está a la misma altura en que se encuentran los intérpretes, en un suelo plano, y las sillas se disponen de tal modo que los actores puedan desplazarse a través del público.

En el montaje *Caramelo de limón* (1991), se utilizó un espacio con pasillos creados a través de un dispositivo cruciforme por donde se movían los actores. El público se encontraba en los contornos, bordeando este dispositivo. De esta forma se debilita la división entre el espacio de representación y el del público. Los textos, los sonidos, los olores, se perciben desde distintos lugares, como si el público estuviera en el lugar de la acción. Esta misma disposición se ha repetido en distintos montajes del Centro Argentino de Teatro Ciego.

Las condiciones del espacio responden a una idea: que el espectador pueda vivir una experiencia teatral desde la condición de un ciego. Por eso se trabaja con la oscuridad y la ubicación en un espacio indistinto en donde es posible percibir diferentes elementos con todos nuestros otros sentidos.

2.1.2.8 – Participación de los sentidos

Al cerrar los ojos, otros sentidos se agudizan. En el teatro ciego esto se aprovecha y se decide incluir elementos que puedan ser percibidos a través del gusto, el olfato y el tacto, que no forman parte del teatro tradicional. No es necesario que un montaje utilice todos estos sentidos, todo depende de los recursos apropiados y posibles que ofrece la pieza que se ha decidido representar. Sin embargo, al menos un sentido no convencional debe ser utilizado.

Tenemos el caso del tacto, que puede usarse de dos maneras. Una de las posibilidades es la del contacto entre el actor y el espectador, que implica una ruptura entre el espacio de representación y el del público. La otra es el contacto que el espectador puede tener con algún elemento. Por ejemplo, hay montajes en donde la representación de una escena en donde llueve implica que los espectadores serán rociados con agua.

El olfato, en la mayoría de los casos, se utiliza para recrear un espacio. Como no existe una escenografía visible que nos permita determinar dónde se encuentran los personajes, los aromas suelen ser utilizados para situar a los espectadores. En el montaje de *La isla desierta*, del grupo Ojucuro, se utiliza el olor a café para crear una oficina, y el olor a sal marina y a pescado para representar una costa.

El recurso utilizado con menos frecuencia es el del gusto. En plena oscuridad es difícil introducir alimentos o bebidas en las bocas de los espectadores. En el montaje *Caramelo de Limón* (1991), dentro del contexto del relato de un sueño, varios gnomos les ofrecen caramelos a los espectadores, pero ellos deciden si los comerán durante la función.

Antes de entrar a la sala oscura, a modo de presentación, se advierte acerca de la posibilidad de tener contacto con distintos elementos sensoriales, con lo cual se sabe que no habrá separación concreta entre el espacio de representación y los asistentes. Aunque los que presencian la obra, después de entrar, saben que estas cosas pueden ocurrir, al darse en un espacio oscuro, estas experiencias suceden de siempre de improviso.

2.2 - El teatro ambientalista de Richard Schechner

Richard Schechner fue director del grupo de teatro experimental *The Performance Group*, fundado en Nueva York en 1967. El nombre que le da al trabajo que realizó con esta

agrupación es teatro ambientalista. La investigación que llevaban a cabo en torno a la práctica teatral consistía en ampliar los medios a través de los cuales se construye un espectáculo jugando con las posibilidades de la performance, redimensionando la puesta en escena, explorando los límites en cuanto a la participación del público e involucrando otros sentidos.

Este grupo estadounidense no utilizó la oscuridad absoluta en sus montajes. Aun así, hay elementos comunes entre el teatro ambientalista y el teatro ciego en lo que se refiere a las posibilidades de la puesta en escena. Tres elementos importantes se exponen en una de las publicaciones más importantes de Schechner, *El teatro ambientalista* (1988): las modificaciones del espacio escénico tradicional, que desarrolla en el capítulo *El espacio*; el contacto entre el actor y el espectador, que describe en el capítulo *La participación*; y, finalmente, la importancia de los sentidos –además de la vista y el oído– tema que se desarrolla a lo largo de distintos capítulos del libro.

A partir del trabajo de *The Performance Group* registrado en los textos de Richard Schechner, revisaremos algunos principios, sobre todo aquellos que tienen relación con la propuesta del teatro ciego, para poder hallar semejanzas entre ambos teatros.

2.2.1 – Participación

El teatro ambientalista propone una relación abierta entre los actores y el público. No hay una línea que divida el espacio del escenario del que ocupa el público. De esta forma se abren varias posibilidades de contacto. Uno de los elementos más importantes de esta relación es la invitación a participar. El Teatro Ambientalista busca la colaboración de un público capaz de generar cambios durante la representación.

Este teatro experimental podía resultar – en algunos casos– invasivo porque no advertía qué clase de contacto habría entre actores y espectadores. Hubo ocasiones en que los miembros del *Performance Group* recibieron amenazas de demanda por “participación forzada”. Schechner reflexiona acerca de esto diciendo:

¿Por qué se siente amenazado el actor cuando el espectador “se incorpora” al espacio de la representación? ¿Por qué se siente amenazado el espectador cuando un actor se dirige a él directamente? Lo que es evidente es que la relación entre actores y espectadores

debe ser esclarecida por medio de un estudio minucioso: examinada no en discusiones teóricas, sino en múltiples experimentos de participación.

1988: 98

Hay que entender claramente las diferencias entre el contacto entre el actor y el público y lo que es propiamente la *participación*. En el teatro ambientalista se buscaba la intervención del público, como si los espectadores debieran pasar a ser también actores.

La participación es legítima sólo en el caso de que influya en el tono y quizás en el resultado de la representación; únicamente si cambia los ritmos de la representación. Sin este potencial de cambio, la participación es otro elemento ornamental e ilusionista: una traición perpetrada sobre el público y que lleva a la vez la apariencia de que supuestamente favorece al público.

Ibidem: 118 - 119

Con esta propuesta se genera una crítica al papel pasivo que se le otorga siempre al espectador. Este – por lo general – se encuentra siempre en silencio, sentado y prácticamente inmóvil en un espacio oscuro. Parte de la investigación de este grupo consiste en cómo romper con eso, cómo invitar a la cooperación a través de distintas dinámicas y propuestas. Se dieron cuenta de que para que esto funcione era también necesario modificar el espacio, explorar las posibilidades de la puesta en escena.

2.2.2 – Espacio escénico

Schechner exploró en sus montajes distintas formas de utilizar el espacio, rompiendo los límites materiales o invisibles que separaban a actores y espectadores. A través de una lista de cualidades crítica el teatro convencional afirmando que el espacio del escenario suele ser brillante, activo, ruidoso, con un acomodo irregular, con personas que utilizan vestuarios y crean un espacio mágico. Muy distinto es el espacio del público, usualmente oscuro, pasivo, silente, con un acomodo regular, con personas utilizando ropa de calle en un espacio ordinario (*Ibidem*: 71)

Para cambiar todo esto es necesario romper radicalmente con las formas tradicionales de disposición espacial. Schechner, desde un estudio antropológico de distintas ceremonias rituales, empieza a desarrollar nuevas propuestas en torno a la puesta en escena y a las formas en las que los actores entran en contacto con los miembros del público. Schechner afirma:

El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. Si algunos espacios se utilizan exclusivamente para la representación no se debe a una predeterminación convencional y arquitectónica, sino a que la producción específica en que se está trabajando necesita que el espacio esté organizado de esa manera.

Ibídem: 30

Es una visión integral del teatro en donde la forma no responde a una convención sino a los propósitos de la creación misma. Es por eso que la forma y el contenido en el teatro ambientalista guardan una relación cardinal. Precisamente, se cuestiona la relación entre las formas de hacer y los propósitos y contenidos. Al hablar de ésta y de las demás propuestas escogidas, nos acercamos a trabajos donde la discusión de unos principios llevó a la reestructuración de las prácticas formales y abrieron camino a nuevas posibilidades dentro del teatro.

Schechner afirma: “El teatro de proscenio fue diseñado originalmente para enfatizar las diferencias de clase y de riqueza. La intención era que tuviese asientos muy buenos, regulares, malos y muy malos.” (*Ibídem: 64*). Este ejemplo nos permite comprender cómo la disposición de unos elementos en el espacio puede tener un origen que desconocemos, pero que responde a unos principios particulares. Para *The Performance Group* fue necesario romper con las formas preestablecidas para que sus principios pudieran cobrar vida a través de prácticas concretas que redimensionaran el hacer teatral.

2.2.3 – Nuevos sentidos

El teatro ambientalista invita a la participación de nuevos sentidos. Sin embargo, en el libro de Schechner, no se hacen referencias a representaciones en un espacio oscuro. Esto parece ser el recurso definitorio del teatro ciego y constituye la principal diferencia entre estos teatros. Schechner habla de la posibilidad de crear espacios olfativos, táctiles, acústicos, térmicos (Schechner, 1988). Coincide así con del teatro ciego, que crea espacios sensoriales (reales) capaces de introducir al público en el espacio de la ficción (imaginario).

Por otra parte, otra de las diferencias es el problema del contacto entre el público y los actores. En el teatro ciego no se da aquello que Schechner entiende por participación. El público es más bien un receptor. Puede haber un contacto directo con los actores, aun así éste no participa como un ente capaz de modificar el curso de la representación. Es el actor quien se entrena para movilizarse a través del espacio oscuro. El público suele estar sentado durante la representación, y se mueve solo al ingresar a la sala con la asistencia de los actores que participan en el montaje.

Tanto en el teatro ciego como en el teatro ambientalista se introduce al público en la realidad teatral creada y se llega a él a través de distintos sentidos. Ambos pretenden romper con la separación entre actores y públicos y lograr un espacio *envolvente* en donde el público pueda percibir de cerca distintos elementos a través de varios de sus sentidos.

Las diferencias son las que nos permiten distinguir al teatro ciego como teatro particular e independiente. Pero, a la vez, al hablar de varios teatros, en relación con el teatro ciego, pretendemos señalar lo que tienen en común. Esto nos permite aproximarnos a la manera en que otros realizadores se han guiado por principios que les han permitido experimentar con nuevas propuestas formales.

2.3 - Teatro de los sentidos de Enrique Vargas

El grupo Teatro de los Sentidos es dirigido por el colombiano Enrique Vargas, quien comenzó a investigar las posibilidades de la percepción sensorial en el teatro en su país natal, pero que actualmente, y desde el año 1994, trabaja en España, en donde se encuentra la sede de la compañía.

El trabajo de este grupo consiste en explorar las posibilidades expresivas de los sentidos como un lenguaje. Para hacer contacto con el espectador, se rompen los límites que separan al público de los actores para cuestionar y replantear las formas de presentar un espectáculo teatral.

En los montajes de esta agrupación se incluyen, por supuesto, los sentidos del tacto, olfato y gusto. A diferencia de lo propuesto en el texto de Schechner sobre el trabajo de *The Performance Group*, esta compañía ha incluido la oscuridad total en sus trabajos. Bajo la premisa de que la ausencia de la vista agudiza los demás sentidos, parte de sus montajes se han realizado en espacios sin ninguna iluminación o, en otros, han vendado los ojos del público. Al mismo tiempo, la ausencia de visión no es lo más importante, pues resulta, más bien, un recurso, por lo general utilizado en momentos específicos de algunos de sus montajes (Velásquez, 2002). Esta constituye su principal diferencia respecto al teatro ciego, donde la oscuridad es el principio fundamental.

Algunos conceptos básicos dentro del teatro de los sentidos son pertinentes en el marco de este trabajo. Han sido tomados de la tesis de grado de Hans Velásquez, *El teatro de los sentidos* (2002), uno de los pocos investigadores que se han dedicado a sistematizar los conceptos relacionados a esta práctica. Revisaremos algunos de ellos.

2.3.1 - Relación actores – público

Existen dos figuras importantes en las experiencias del Teatro de los Sentidos, a las que Enrique Vargas denomina *viajeros* (público) y *habitantes* (actores)¹⁶.

Se considera que más que espectadores hay *viajeros*, quienes, en la mayoría de los casos, tienen la posibilidad de moverse a través del espacio, atravesando distintos parajes propuestos para transformarse en el recorrido a través de la participación activa, al relacionarse con los actores y los elementos que conforman la experiencia teatral.

¹⁶ Categorías que Enrique Vargas ha expuesto en conferencias, seminarios y conversatorios pero que fueron reunidas y explicadas por Hans Velásquez en la tesis de grado *Teatro de los sentidos* (2002) para la obtención del título de licenciatura en Artes, mención Artes Escénicas, de la Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Vargas habla también de *imaginantes* porque esta propuesta busca que, lejos del reconocimiento de formas claras, el *viajero* tenga que completar todo lo percibido con su imaginación, pues lo que se le ofrece se presenta como *posibilidad* o *sugerencia*.

A los actores se les denomina *habitantes*, ya que deben apropiarse de su espacio de una forma tan íntima como quien – valga la redundancia – habita ese sitio. Estos se encuentran en *cámaras*¹⁷, espacios con características particulares adonde los *viajeros* llegan a través de pasillos. Ser *habitante* tiene que ver con la forma de relacionarse con el concepto del director, de la obra, con la capacidad de relacionarse con un imaginario y crear una atmósfera viva.

Viajeros y *habitantes* se relacionan constantemente. No hay paredes invisibles que impidan la comunicación entre unos y otros. Las formas prácticas en que esto sucede son muy diversas pero lo que importa es que los actores y el público entren en contacto.

2.3.2 - Puesta en escena

Como ya se señaló, los espacios en donde se desenvuelven los habitantes se denominan *cámaras*. Velásquez afirma: “La cámara es una unidad espacial y una unidad semántica, dado que cada una posee un sentido propio pero independiente del de las otras cámaras, conformando una sintaxis espacial, una articulación de cámaras.” (2002: 23). Cada una participa del concepto general de la obra y conforma, a la vez, un mundo distinto.

También hay *laberintos*¹⁸, espacios de tránsito que comunican a las *cámaras*. Se los llama así por “la sensación de extravío que comienza a percibir el viajero cuando ingresa al mismo”, no porque haya la multiplicidad de caminos que presenta un laberinto real. De hecho, el recorrido plantea una sola vía como posibilidad de desplazamiento.

Se tiene en consideración la *seguridad*¹⁹ de los viajeros, que consiste en estructurar y hacer visibles las posibles vías de escape que existen en caso de una emergencia. Se procura

¹⁷ Ibídem.

¹⁸ Ibídem

¹⁹ Ibídem

que la salida de una persona no influya en el tránsito normal del resto del público a través de los pasillos. Así mismo, hay un equipo encargado de asegurarse de que los materiales utilizados, para la escenografía, no presenten ningún riesgo de accidente.

2.3.4 - Participación integral de los sentidos

Se defiende la participación de todos los sentidos. Vargas afirma: “La búsqueda de un lenguaje sensorial responde a la necesidad de recobrar el cuerpo como fuente de conocimiento.”²⁰ Se trata de la integración del cuerpo sensible, por lo general limitado a la percepción a través de sólo dos sentidos. A esta percepción dominante corresponde una importancia excesiva de la razón.

Velásquez habla de la *poética de la oscuridad*.²¹ Esto parte del estudio y desarrollo del papel que cumple la luz en los espectáculos del Teatro de los Sentidos. Más que mostrar, la luz sirve para ocultar cosas, para despertar la curiosidad del viajero a través del predominio de la oscuridad. En algunos casos se ha trabajado con oscuridad total. Ésta sirve además para agudizar los sentidos restantes, aquellos con los que no solemos participar cuando somos espectadores: el olfato, el tacto y el gusto. “La oscuridad es, entonces, un proceso de extrañeza mediante el cual se desautomatiza la visión (cuando es parcial) o se recrudece la atención sobre otros sentidos (*Op.cit.*: 28). La oscuridad puede ser parcial o total, y se logra o bien con poca o ninguna entrada de luz o vendando los ojos del *viajero*.

Se utilizan *aromas*²² que le dan vida a la atmósfera de estos espacios. A Enrique Vargas le interesa no sólo que el público viva una experiencia nueva sino que también reconozca su pasado en ella, que se reconozca a sí mismo. Una de las maravillas del olfato es la capacidad de despertar recuerdos. Por eso es posible que el público pueda viajar – a la vez – por su memoria. Se recurre a especialistas en farmacia para la recreación de aromas específicos que utilizan según los requerimientos de cada producción.

²⁰ Autor desconocido en: <http://teatrodellosentidos.com/2920-2/>

²¹ *Ibíd*em

²² *Ibíd*em

En muchos de estos espectáculos existe una particularidad en cuanto a los *sonidos*. No sólo se emplean para la musicalización o la creación de ambientes, sino también para que los actores se comuniquen entre sí – por ejemplo - advirtiendo el paso de *viajeros* de una cámara a otra. Estos sonidos no deben ser ajenos al imaginario construido, son, a la vez, pautas concretas para la dinámica escénica y parte de la experiencia imaginaria. Su contraparte, elemento importante para Vargas, es el *silencio*. Valora la fuerza expresiva del silencio, y afirma que se debe ser muy cuidadoso y selectivo en el uso de la palabra, la cual se justifica cuando puede ser más efectiva que el silencio.

Vargas utiliza el término *propiocepción*.²³ Se trata de la consciencia de nuestros músculos, de la posición de nuestro cuerpo, de la relación de unas partes con otras, de la orientación del cuerpo en el espacio. Se da a través del tacto, pero también a través del oído medio, ya que este órgano proporciona al cerebro información necesaria para el equilibrio. Las experiencias del teatro de los sentidos deben despertar nuestros receptores propioceptivos.

Vargas habla también de los *sensopies*²⁴, un área de investigación del grupo que se encarga de explorar las sensaciones que pueden experimentarse a través de los pies. Por esto se juega con diferentes elementos con los que el público puede entrar en contacto a través de sus pies descalzos. La forma en que esto se lleva a cabo se vincula siempre al concepto de la obra.

En general, la propuesta de integrar todo el cuerpo sensible tiene que ver con el deseo de “reivindicar el valor de la intuición sobre la intelectualización en que se basa la

mayor parte del teatro”²⁵. Se valoran las formas de conocer a través del cuerpo y no sólo de manera pasiva a través de la vista y el oído.

²³ *Ibíd*em

²⁴ *Ibíd*em

²⁵ Palabras de Enrique Vargas en el artículo de prensa “El corazón de los sentidos” (2016), escrito por Andrés Seoane en *El Cultural*. <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-corazon-de-los-sentidos/9521>

Vargas afirma: "y cuanto más lejos estamos de las experiencias sensoriales más manipulables somos. El teatro debe sentirse, no es como oír una conferencia, leer un libro o ver un programa de televisión" (*Ibídem*). La participación racional y pasiva nos ha limitado en cuanto a las posibilidades de relacionarnos de forma más viva con el teatro. Es por eso que Enrique Vargas decide no sólo problematizar y teorizar un problema que despertó su preocupación sino también hacer modificaciones considerables en el aspecto formal, llevando a cabo experiencias poco convencionales en las que se percibe a través de todos los sentidos.

La existencia de esta agrupación, que ha participado en festivales internacionales y ha obtenido varios premios y reconocimientos, es testimonio de la aceptación que estas nuevas propuestas han tenido en el ámbito teatral. Su trabajo se asemeja al del teatro ciego, con la excepción de la ausencia de la vista como condición indispensable en los montajes. Los demás principios parecen apuntar a búsquedas muy similares en cuanto a las posibilidades expresivas que existen en sentidos que históricamente han sido marginados dentro de la experiencia teatral.

CAPÍTULO III Teatro ciego: de la oscuridad metafórica a la física, de las ideas a la forma.

3.1 - Dionisio. Lo irracional en el teatro: la oscuridad como metáfora

3.1.1 – Dionisio

Escogemos a Dionisio, no por su relevancia dentro del contexto específico de la cultura griega, sino por todo aquello que él simboliza. Reconocemos valores entrañables en su figura, cuya vida se ha sostenido, atravesando el tiempo.

Dionisio, el dios del vino, es también el dios del teatro. Dionisio es caos, es deseo, delirio, locura, es cuerpo. Escogemos la figura de este dios porque contiene también en su naturaleza ese concepto tan amplio y tan ambiguo del que hemos estado hablando a lo largo de todo el trabajo: *la oscuridad*.

Además, este dios del teatro se relaciona con valores que no sólo persiguió la tragedia griega sino que también han sido parte de las búsquedas del teatro a través de su historia.

3.1.1.1 – La tragedia griega

Muchas fuentes afirman que el teatro, o al menos la consolidación de una de las primeras formas teatrales a las cuales se le ha dado mayor valor en la historia de Occidente, la tragedia, tuvo su origen en rituales de culto religioso a Dionisio.

Que este dios sea la figura vinculada al teatro nos habla de una concepción de esta práctica que persigue y valora la irracionalidad, las verdades entrañables de la existencia. Es por eso que la tragedia es un género profundamente irracional. “El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional.” (Steiner, 1970: 13). Lo terrible aparece sin piedad y no hay manera de comunicarse racionalmente con lo divino. El hombre no puede negociar con el destino y con los dioses.

La razón sostiene que a través del pensamiento y de las acciones que de éste se derivan es posible controlar lo que ocurre o al menos comprenderlo. La tragedia nos muestra un espacio de lo humano en donde esto no es así.

La tragedia griega reconoce que el ser humano es víctima de unas fuerzas sobre las cuales no tiene control. Es por esto que Nietzsche dice: “¿Que el espíritu científico no es, acaso, más que un temor y un refugio contra el pesimismo, un ingenioso expediente contra la verdad y, moralmente hablando, algo así como miedo e hipocresía, y, hablando inmoralmente, astucia?” (1999: 4). Si la razón y la ciencia se presentan como un posible camino para una vida mejor, cabe preguntarse por qué no propician un enfrentamiento sino una huida de un espacio tan real y tan vivo como lo es el del misterio del universo y la irracionalidad del hombre. Los límites no se han reconocido sino que se han ocultado. La razón no ha hecho más que huir.

Parte de lo que la tragedia reconoce es que en estas fuerzas *oscuras* de lo dionisiaco hay verdades importantes. En *Las bacantes* se habla de Dionisio afirmando que: “Y también este Dios es adivino, porque la embriaguez, lo mismo que el furor, posee un gran poder de adivinación. En efecto, cuando este dios ha entrado abundantemente en el cuerpo, hace revelar las cosas futuras...” (Eurípides, 1997: 78). Esto quiere decir que es posible acceder a verdades trascendentales abandonando la razón, entregándose a estados en donde la movilización se genera desde el cuerpo.

En la tragedia también los ciegos tienen la capacidad de acceder a otras verdades. Resulta interesante reflexionar en torno al contacto más íntimo que se tiene con el cuerpo al cerrar los ojos. A veces para sentir, saborear o escuchar mejor cerramos los ojos. Hacer esto es, de una manera específica, percibir mejor, hacer introspección, sentir desde el cuerpo. Lo que se reconoce a través de la figura de Dionisio es que en el cuerpo hay verdades a las cuales no accede la razón. Y dentro de la cultura griega estas verdades se comunican con las verdades de los dioses.

El espacio de lo trágico es un espacio que ha sido negado por el optimismo y la razón del hombre que ahora ha adoptado a la ciencia como forma de vida. No sólo se niegan verdades por incomprensibles sino por dolorosas, desgarradoras, terribles.

Existe un miedo a esa sin-razón trágica. “De nada vale pedir una explicación racional o piedad. Las cosas son como son, inexorables y absurdas. El castigo impuesto supera de lejos nuestras culpas.” (Steiner, 1970: 14). El sufrimiento también lo recoge Dionisio. Este dios tiene una naturaleza contradictoria porque las fuerzas vivas que suscita pueden ir desde el mayor sentimiento de gozo hasta el más terrible dolor.

En *Las Bacantes* de Eurípides se habla acerca de los rituales dionisiacos: “-Penteo: ¿Se celebran esos misterios de noche o de día? - Dionisio: Generalmente, de noche. Las tinieblas tienen algo augusto.” (*Op. cit.*: 85). Así que la oscuridad metafórica y la física conforman lo dionisiaco. Lo oscuro es tan relevante porque representa el misterio, es una condición a partir de la cual cualquier cosa puede aparecer.

El miedo debe reconocerse en una vida que acepta a este dios. Es necesario aceptar que hay fuerzas ante las cuales el hombre es sólo víctima. Estar ciego es un poco eso, reconocerse sin control sobre un entorno que está dominado por la vista. No tener acceso a un mundo – el visible – y encontrarse con esto, al menos en primera instancia, desde el temor.

Lo terrible en Dionisio es difícil explicarlo a través de palabras. Son las imágenes las que nos permiten sentir estas fuerzas. La palabra, a través de la poesía, de la tragedia, puede ponernos en contacto con las emociones que él provoca. Una de las imágenes más desgarradoras se halla en las *Bacantes*, esta es quizá la tragedia en donde se presenta con mayor fuerza la naturaleza dionisiaca. La muerte de Penteo en manos de su madre es contada por el mensajero:

Pero ella, echando espuma, girando unos ojos extraviados, sin sentir ya lo que debiera sentir, estaba poseída por Baco; y Penteo no la ablandó. Cogiéndole la mano izquierda, y apoyando su pie sobre el costado del infeliz, le arrancó el brazo, no por su propia fuerza, sino por la que le comunicaba el Dios.

Ibídem: 110

Esto sucede a manos de una mujer poseída por la locura divina. Las personas bajo la influencia de este dios entran en estados de exaltación extrema, de delirio. Las reacciones del cuerpo no son mediadas por la razón.

La muerte de Penteo es comparable a la muerte de Dionisio que es descuartizado en manos de los titanes. López-Pedraza en su libro *Dionisios en el exilio* cita a Ruth Padel²⁶ quien afirma que:

La locura tiene una causa y efectos que no son humanos. Ni siquiera la persona enloquecida, ni el *daimón* que causa la locura son humanos. Las causas de la locura pueden ser, en parte, animales. Y locas, como Dionisios. E, igualmente, sus víctimas. Cuando enloqueces te vuelves (como) animal.

2000: 106

Es por esto que Dionisio nos pone en contacto con los instintos, con una naturaleza animal que no es humana en tanto no es racional. Nos pone en contacto con un cuerpo que responde a una necesidad.

Nada más opuesto a la libertad (uno de los grandes ideales de la razón) que la necesidad. Y aquí entra otro de los elementos que conforman la imagen de este dios: la embriaguez, el vino. Aún ante esto el hombre puede relacionarse desde la necesidad. López-Pedraza afirma: “Dionisios podría ser el dios de las adicciones fuertes, ya sea la del alcohol o la de un narcótico. Básicamente la adicción se traduce en una necesidad urgente de vino, de licores fuertes, de drogas” (*Ibidem*: 101)

Un cuerpo movido por la necesidad es indetenible. Quizá por eso la razón no decidió enfrentarse o convivir sino negar esta fuerza que por su poder es mantenida al margen.

La razón es el trazo de unos límites para habitar una zona de seguridad. Donde habite Dionisio no puede reinar la tranquilidad. “Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal.” (Steiner, 1970, 13). Dionisio es, sin duda, *oscuridad*.

²⁶ Padel, Ruth. (1995). *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton: Princeton University Press. p. 142.

3.1.1.2 - La muerte de la tragedia

La experiencia dionisiaca se da a través del cuerpo. Así como el vino propicia estas experiencias, hay otros elementos, que se hallan en la tragedia, que también tienen la capacidad de sumergir al hombre en estos estados: la danza y la música.

Nietzsche afirma que la tragedia muere con la desaparición del coro. La música forma parte indisoluble del espíritu de la tragedia. “El coro de la tragedia griega, el símbolo de toda una multitud exaltada por la embriaguez dionisiaca.” (1999: 47). En la persecución de un tono naturalista, el coro fue poco a poco alejándose de la representación trágica y con el tiempo ésta fue - por eso - pereciendo.

La música es la vía ideal para alcanzar la naturaleza poética del mito. “La tragedia resume en sí el delirio orgiástico de la música” (*Ibidem*: 101). Importante es también la danza, que conduce al hombre al delirio, a la locura, que es no sólo expresión humana sino también animal.

La razón, localizada y resumida en el pensamiento socrático, impulsa la muerte de la tragedia. La esperanza de un nuevo camino, cuyo poder estuviera en los hombres y no en algo tan incierto y terrible como los dioses y el destino, fue lo que acabó con la verdadera expresión trágica que cobraba vida a través del teatro. “Reconocemos en Sócrates al adversario de Dionisio, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dionisio, aunque estaba seguro de ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense” (*Ibidem*: 65-66). Sócrates fue condenado a muerte por corromper a la juventud y por no creer en los dioses. Éste muere pero sus ideas persisten y poco a poco es una comunidad creciente la que deja de creer en los mitos y persigue el camino de la razón. La muerte de la tragedia es a la vez la muerte del mito.

Muchos autores afirman que desde la tragedia griega no ha habido formas teatrales que puedan encarnar con tal fuerza el verdadero espíritu de lo trágico. Es como si la humanidad, corrompida por el pensamiento racional, no pudiera volver a hallar esa visión originaria que los vinculaba con la verdad mítica. Nietzsche afirma:

Si la antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción

teórica y la concepción trágica del mundo; y solamente cuando el espíritu científico, habiendo llegado a límites que le es imposible franquear, tuviese que reconocer, por la comprobación de esos límites lo necio de su pretensión a una validez universal, podría esperarse un renacimiento de la tragedia.

Ibídem: 84

El hombre en la actualidad ha empezado a reconocer que hay espacios a los que la ciencia no puede acceder. La humanidad exige otros caminos y otras respuestas. No es extraño que el ideal de muchas búsquedas sea la vuelta al origen. La tragedia muere y con ella muchas verdades que vivificaban al ser humano. “Dionisios fue el dios del vino, de la tragedia y de la cultura. Puede ser que la tarea fundamental de la cultura sea aprender sobre la locura” (López Pedraza, 2000: 117). Para encontrar *la verdad* es necesario recorrer también nuestros abismos.

En el teatro está siempre latente la oscuridad. A pesar de que se afirma que la tragedia griega ha muerto, el contacto con lo instintivo, con lo animal, con lo que despierta el miedo, el deseo de desentrañar aquello a lo cual no podemos acceder a través de la razón, aún se encuentra en las propuestas y en las búsquedas de muchos directores, teóricos y grupos de teatro. La pregunta que se genera a partir de esta revisión de la naturaleza dionisiaca del teatro es: ¿Por qué si el teatro persigue el contacto con *lo oscuro*, la relación desde nuestro cuerpo y no desde un plano puramente racional, por qué no se permiten otras formas de percepción que abandonen la limitación de que sean sólo vista y oído²⁷ los que participen en la percepción de un hecho teatral? Es decir, por qué la valoración de unos principios sobre otros no es capaz de transformar las prácticas formales. Desde que se estableció que vista y oído son los sentidos a través de los cuales se percibe el arte pocas han sido las transformaciones.

El teatro ciego introduce la oscuridad completa como condición para presenciar el teatro. Aquí hay una transformación importante también en tanto unas ideas llevaron a una modificación concreta de la forma que introduce la percepción desde otros sentidos.

²⁷ Recordemos la relación histórica de estos sentidos con la razón.

3.1.2 – Dos formas de conocimiento

Haber encontrado que vista y oído son sentidos fuertemente asociados a la razón nos hace revisar la posibilidad de acercarse al conocimiento desde otro lugar. ¿Cómo participa el cuerpo dentro de otras formas de conocer?

La cultura occidental ha establecido que la razón es la principal forma a través de la cual es posible acceder al conocimiento del mundo. Poco se reconoce el valor de la experiencia o de fenómenos particulares como la intuición.

Estudiaremos el conocimiento desde dos espacios: el de la luz y el de la razón, y el conocimiento desde la oscuridad que implica otras facultades, por lo general dejadas al margen. Todo esto para centrarnos en la división que Occidente ha hecho entre la razón y el cuerpo, un problema central en la reflexión estética de los sentidos que llevamos a cabo en esta investigación.

3.1.2.1 – Razón e intuición

La razón ha sido definida de distintas formas por diferentes pensadores a lo largo de la historia de Occidente. Como toda idea abstracta, a pesar de la diferencia entre conceptos, nos permite acceder a la comprensión de una idea fija a la cual se hace referencia. Cuando hablamos de razón lo hacemos en su sentido más amplio. Desde esa de la que Platón habla al decirnos que es una cualidad de los filósofos y la vía para acceder al mundo de las ideas, hasta esa razón de la que podemos hablar actualmente, y que sigue siendo sustento del pensamiento científico. La razón permite elaborar conceptos, cuestionarlos, crear categorías, diferencias, nos abre la puerta al pensamiento abstracto, se sitúa por encima de la materialidad de nuestro cuerpo.

La razón es la que nos permite entrar en contacto con el mundo desde el conocimiento. Como no es posible negar la percepción a través de los sentidos, se rescata entonces su valor sólo como medio. Éstos son una vía a través de la cual se perciben las cosas que luego serán interpretadas y comprendidas por la razón.

Una línea bastante definida traza la separación entre cuerpo y razón. El cuerpo nos proporciona información engañosa. Es la razón la que nos permite discernir e identificar los conocimientos válidos.

La razón resulta tan importante en este trabajo porque, siendo el valor que orienta el pensamiento Occidental, también contribuyó a que vista y oído fueran elegidos como los sentidos a través de los cuales se percibe el arte, limitando el campo de lo sensorial. Como ya hemos mencionado, se escogen por ser sentidos que mantienen una distancia del objeto percibido, y no hay una alteración tan directa del cuerpo al entrar en contacto con ellos. Aunque paradójica, no resulta fuera de lugar esta afirmación: vista y oído son escogidos por ser los menos corporales de los sentidos. Aun en esta elección sigue estando presente la negación del cuerpo.

Hay otro modo de conocer que no está relacionado con los procesos racionales. Entendemos la intuición como una percepción sensible que se da sin la intervención de la razón. Escogemos esta forma porque ha sido reconocida por Occidente, aunque marginada por sus vínculos con *lo oscuro*. Resulta ser una posibilidad de conocimiento *desde el cuerpo*.

Los hechiceros, brujas, adivinos y - en el caso de la tragedia - los ciegos, son personajes a quienes a lo largo de la historia se les ha atribuido la capacidad de acceder a verdades a través de medios que nada tienen que ver con la razón. Nos llama la atención el reconocimiento que se hace de los saberes, aun cuando son producto de unas prácticas que se niegan o se marginan.

El ciego de la tragedia era más bien enaltecido, pero como ya lo referimos, en la voz de pensadores que hablan acerca del valor de lo trágico en la Antigua Grecia (Steiner, Nietzsche), este fue un período particular en donde no se negaba la irracionalidad del hombre, de los dioses. Es por eso que figuras como estas tenían un gran valor. Sus formas de conocer no eran sometidas a juicio ni negadas.

Ya dentro de otros contextos, el conocimiento intuitivo es producto de prácticas que son segregadas y las verdades que de éste surgen son, aunque consideradas, puestas siempre en tela de juicio. Hablamos de intuición por ser una forma de nombrar una posibilidad de conocer desde otro lugar que no es el del razonamiento.

La palabra intuición, del latín *intuitio, intuitionis*, se genera a partir del verbo *intueri* (tener la vista sobre algo, contemplar, fijarse en) verbo que se compone de *in* (dirección hacia el interior, intensificación) y el verbo *tueri* (contemplar, observar, mirar, también mirar por algo, protegerlo)²⁸. De esta manera podemos decir que la intuición implica un *mirar hacia dentro*. Retomando la figura de los personajes ciegos en la tragedia, como grandes poseedores de la intuición, podríamos afirmar que es quizá esto lo que la ceguera permite. Los ciegos, al no poseer el sentido de la vista para mirar hacia afuera, pueden ver hacia dentro. Y esto no implica sólo una visión individual, es posible también acceder a verdades trascendentes. En el caso de la tragedia griega, los ciegos accedían a la verdad del destino y de los dioses.

Encontramos muchas paradojas del lenguaje en estas afirmaciones. Pero basta con saber que en los relatos trágicos al adivino ciego también se le llamaba *vidente*.

Ver en el lenguaje está siempre asociado al conocimiento. Pero al menos en este caso podemos reconocer otro tipo de conocimiento. Un conocimiento al que es posible acceder desde la *oscuridad*.

3.1.2.2 - Conocer desde el cuerpo

La filosofía platónica, la filosofía medieval y otras corrientes de pensamiento han sostenido que nuestras facultades sensibles están separadas de nuestras facultades racionales. Y en esta división el conocimiento desde el cuerpo queda siempre por debajo. Julie Barnsley, bailarina de danza contemporánea, denuncia que:

...se ha establecido una supuesta dicotomía entre cuerpo y espíritu, han surgido tendencias ideológicas, religiosas, políticas y científicas que históricamente y sistemáticamente han subordinado, manipulado y violentado ciertas energías del cuerpo y de la naturaleza consideradas anárquicas y contradictorias con el concepto de un “espíritu” esencialmente “incorruptible, racional, inteligible, inmortal e incorpóreo”.

2008: 11

²⁸ Diccionario etimológico castellano en línea <http://etimologias.dechile.net/?intuicio.n>

En la historia de Occidente se ha desvalorizado el cuerpo como herramienta para conocer. O lo que es peor, se ha negado la existencia de una integración cuerpo-espíritu.

Para Barnsley, las ideas que defienden la separación del cuerpo y la mente se sostienen en objetivos políticos que buscan que las personas respondan no a sí mismas, sino a unas ideas (políticas, religiosas) que reciben de afuera y se asimilan a través de la razón. “Se concentran ahora las energías en territorios pragmáticos, científicos e intelectuales que son fácilmente manejables, descifrables y controlables por los hombres” (*Ibidem*: 23). Así que esta división no responde a unas verdades halladas a través de la ciencia sino a una orientación específica que se le ha dado a ésta. Barnsley, con esto, critica la subjetividad de los criterios que conducen los métodos científicos que, en algunos casos, se contradicen o cambian dependiendo de los valores e intereses de las sociedades.

El cuerpo es lo que nos permite entrar en contacto con el mundo, ¿cómo es posible que esa primera vía que nos comunica con todo no sea fuente importante de conocimiento? Barnsley y otros estudiosos del tema defienden que no existe tal división. Sobre todo aquellos que trabajan con el cuerpo (actores, bailarines) pueden sentir – en carne propia – el vínculo inseparable que existe entre el pensamiento y el cuerpo.

En el contexto del cuerpo, está el espacio apropiado para tratar sobre Dionisios y el teatro. El arte de Dionisios se encuentra *par excellence* en el teatro. No podemos concebir un buen actor que no tenga consciencia del cuerpo. Nuestros pensamientos se mueven hacia el fascinante campo del entrenamiento teatral, una disciplina en que la psicología del cuerpo se hace una realidad dolorosa y en la que las palabras y el cuerpo del actor deben reunirse en una consciencia dionisíaca.

López-Pedraza, 2000: 72

Más allá del problema de esta separación que existe en el amplio espacio del pensamiento de Occidente, nos interesa rescatar el valor del cuerpo en el teatro, ya que es el tema central de esta investigación. No sólo debe ser tarea del actor involucrar su cuerpo sino también del público. Resulta importante considerar la valoración de un cuerpo íntegro, perceptor desde todas sus posibilidades.

Tradicionalmente se toman sólo los sentidos de la vista y el oído, por sus vínculos con la razón y la distancia que mantienen respecto al objeto percibido, lo que le da mayores posibilidades de actuar al pensamiento. Y aun así, estos sentidos son tomados como medio, como vías para la participación de facultades más elevadas, no tienen valor en sí mismos.

Explorar el lenguaje de los sentidos es parte de lo que se propone desde el teatro ciego. Aunque se suprime la posibilidad de participación de uno de ellos, esto responde a la idea de sumergir al público en el mundo de los ciegos, en un mundo que es, para el que ve, oscuro e incierto. La oscuridad metafórica, siempre latente en el teatro, se convierte en oscuridad física.

Volvemos a esta idea: a veces quien busca sentir con más intensidad cierra los ojos. Cerrarlos es una forma de sentir desde el cuerpo.

3.2 - Un teatro a oscuras: la propuesta del teatro ciego

3.2.1 - El mundo de los ciegos

Si con la propuesta del teatro ciego se pretende escenificar el mundo como es percibido por los ciegos, cabe preguntarse: ¿dónde queda la oscuridad metafórica? ¿En qué medida se relacionan la oscuridad metafórica y la ceguera? ¿Cómo se materializan (o no) la ceguera y la oscuridad metafórica en la práctica? Intentaremos responder algunas de estas preguntas que la relación del teatro con la oscuridad nos genera en tanto posibilidad de generar cambios en la forma. Quizá no serán respondidas, pero reflexionaremos en torno a ellas.

Como mencionamos anteriormente, el primer experimento de hacer un montaje en donde se estuviera durante toda la función en la oscuridad fue realizado por Ricardo Sued con *Caramelo de Limón*, pero él no pensó en la ceguera cuando llevó a cabo este proyecto. Él se inspiró, como ya señalamos, en la meditación a oscuras, y todos los actores que participaron eran videntes. Posteriormente, uno de los actores que participó en ese montaje fundó el *Grupo Ojcurro* y decidió que esta propuesta resultaba ideal para el trabajo con personas ciegas. Desde entonces se ha trabajado, no sólo con actores invidentes, sino que se ha buscado escenificar el mundo como se percibe por los ciegos.

Los contenidos de los textos de estas piezas son muy diversos. Más que una línea temática se trata de una propuesta formal. Es decir, la dramaturgia no define este trabajo, es más bien un lenguaje de la puesta en escena. Julieta Ceolín, directora del montaje de teatro ciego, presentado en Madrid, *Un viaje soñando* (2011), afirma: “Cualquier texto puede ser representado, pero tiene que tener imágenes necesarias para desarrollarlas con la técnica. Y, por supuesto, siempre hay que adaptar algunos textos para llegar a detalles precisos del teatro ciego o teatro en la oscuridad.”²⁹ Efectivamente, los textos de los montajes de teatro ciego son muy diversos, van desde *La tempestad* de William Shakespeare hasta obras infantiles como *Mi amiga la oscuridad* cuyo texto fue escrito por Martín Bondone, autor de muchas de las piezas que se presentan en el Centro Argentino de Teatro Ciego. En definitiva, lo que caracteriza este teatro es la oscuridad para todos, la participación de personas ciegas y videntes y el uso de distintos recursos sensoriales.

El empleo de los demás sentidos se sostiene en la premisa de que cuando se pierda la vista los otros sentidos se agudizarán. Es por esto que lo auditivo, lo táctil, lo gustativo y lo olfativo intervienen de forma significativa explorando las formas en que pueden percibirse por el público.

En varios puntos hemos hablado de ceguera y de oscuridad metafórica como las ideas que le dan vida a la propuesta de hacer teatro en un espacio completamente oscurecido. Hay que tener en cuenta que la *oscuridad* que hemos venido explorando no tiene necesariamente que ver con la ceguera como condición física, y aquí es importante detenernos.

En las aproximaciones poéticas donde revisamos los valores que se asocian a la oscuridad y a la ceguera en distintas obras literarias, de teatro y otros textos, sí es posible relacionar la oscuridad con la ceguera porque muchos de los autores que describen el mundo de los ciegos lo definen como un espacio de incertidumbre, de terror, de caos. En el ámbito de la ficción, los textos escogidos en esta sección hacen posible entender la oscuridad como imagen.

Lo cierto es que resulta atrevido decir que los ciegos, por su condición, viven de forma permanente en el espacio del caos y lo irracional. Entender la ceguera desde ese lugar

²⁹ Entrevista realizada por correo electrónico.

ha sido una propuesta de autores que, desde la ficción, desarrollan un imaginario particular y de ningún modo literal.

Poco sabemos de los ciegos, así que hay que ser cuidadosos con las comparaciones. Lo que sí sabemos es que las personas ciegas, en muchas ocasiones, sienten miedo por encontrarse en espacios que les resultan desconocidos. Aunque es posible conocer el entorno a partir de los demás sentidos, el mundo en el que nos desenvolvemos está construido para quienes podemos ver. Es normal entonces que el ciego se sienta en una suerte de desventaja al moverse en entornos en donde la orientación depende en mayor medida del contacto con lo visual.

En el trabajo con los actores ciegos es común que las tensiones que se producen en el cuerpo respondan al miedo de sentirse expuestos ante un espacio sobre el cual no tienen entero dominio. El miedo es entonces un valor presente al hablar de oscuridad metafórica y de ceguera. Cierta sensación de vulnerabilidad ante la exposición de un mundo exterior que puede actuar sobre nosotros de improviso se encuentra en ambas condiciones. Sólo en esta medida, hablando en términos amplios, como el miedo, es que podemos hablar de ceguera y oscuridad metafórica haciendo referencia a lo mismo.

Aun con el tema de la oscuridad física hay algo de desconocimiento. No todos los ciegos ven una oscuridad negra. Incluso ciegos de nacimiento, o aquellos que han perdido por completo la capacidad perceptiva del ojo, ven colores, manchas, sombras, variaciones en la luminiscencia que conforman la ceguera. Y esto no necesariamente tiene que ver con vestigios de la capacidad de percibir la luz. Aún sin tener sensibilidad alguna a la luz que reciben del exterior, existen estas variaciones que no implican necesariamente una oscuridad negra.

Por esta y por muchas otras razones tenemos que tener cuidado al hablar de la ceguera real porque a través de la ficción y de comparaciones metafóricas se establecen muchas relaciones que pueden en algunos casos no tener concordancia con la realidad de esta condición.

Dos principios generales se establecen en la propuesta del teatro ciego: la oscuridad y la participación de varios de nuestros sentidos. Lo que de ahí se desprende es un universo de posibilidades en donde aún queda mucho por explorar.

3.2.2 - Modos de representación

Lo particular del teatro ciego es la oscuridad total. La incorporación de otros sentidos ya ha sido utilizada por otras agrupaciones y forma parte de los principios de otras propuestas.

A pesar de la innovación en cuanto a la oscuridad, es todavía un teatro tradicional en tanto mantiene todavía algunas prácticas convencionales. Mencionaremos algunas de ellas:

El texto sigue siendo el eje central del montaje. Toda la propuesta en torno a los sentidos no hace sino materializar aquellas cosas que son expuestas en el texto. *Caramelo de Limón*, de Ricardo Sued, que no se considera teatro ciego porque no involucra a actores ciegos, es una de las pocas propuestas que no parte de un texto como estructura orientadora, pero la mayoría de los montajes de teatro ciego se construyen a partir de material escrito y fijo. Hoy en día la importancia de otros elementos ha cobrado importancia y en muchos casos se ha abandonado el texto como aspecto central de la representación.

La importancia del texto lleva a otro aspecto: los sentidos cumplen una función “ilustrativa”. Aquello que es visual se representa a través de otro sentido. Por ejemplo, si los personajes están a la orilla del mar, el sonido del agua se utiliza para proporcionar esta información al público. Se sigue trabajando bajo el concepto de representación y ésta está dada por lo que propone el texto dramático.

Cuando hablamos del trabajo de *The Performance Group* revisamos cómo, para Schechner, la participación del público implica la posibilidad de actuar activamente, de generar cambios. En el teatro ciego el público sigue teniendo un papel pasivo que no implica *participación* ni movilidad dentro del espacio. El público se mantiene durante toda la función sentado, sin la posibilidad de desplazarse a través del espacio y sin tomar decisiones en cuanto a qué recibe, a dónde se acerca, como pudiera ocurrir, por ejemplo, en algunos montajes del Teatro de los sentidos.

Una de las grandes críticas hacia las formas tradicionales en que se lleva a cabo la práctica teatral se refiere al papel pasivo del público que ve y escucha desde sus sentidos

*distantes*³⁰, vista y oído, y no participa con el resto del cuerpo ni tiene un papel activo. El público sigue siendo entonces un *receptor* a quien también podríamos llamar *perceptor*. No es un agente activo de cambio ni un participante capaz de tomar decisiones que intervengan en el montaje. En este sentido el papel activo de los actores y el papel pasivo del público siguen manteniéndose dentro de los esquemas tradicionales de los montajes teatrales.

Dijimos que tanto en la ceguera como en la oscuridad existe el miedo. Aparece una sensación de vulnerabilidad al sentirnos expuestos a lo desconocido. Si el teatro ciego persigue estas ideas, el público debería experimentar una situación que lo lleve a esa experiencia.

Ciertamente, que el público está expuesto al contacto con elementos que desconoce. Se encuentra, sin embargo, resguardado en su asiento. Sería interesante explorar la posibilidad de que el público tenga que movilizarse en la oscuridad. Así experimentaría la incertidumbre de un ciego que se mueve en un espacio en donde la información de lo olfativo, lo auditivo y lo táctil no resulta ser suficiente para hacerlo sentir seguro.

También es cierto que desde los temas de los montajes se puede tocar *lo oscuro*. Pero como hemos venido afirmando, la propuesta del teatro ciego es una propuesta formal y en lo que consideramos que debe indagarse es en las posibilidades del lenguaje de la puesta en escena.

Un teatro que apunte hacia *lo oscuro* debe sacudir nuestros sentidos. No se trata sólo de recursos como usar agua para rociar al público si en la escena llueve. Se trata de generar reacciones en el cuerpo que pongan al público en estado de alerta, de curiosidad, de alteración, que realmente movilicen algo. Quizá lograr – a través de otros recursos, las nuevas posibilidades que ofrecen otros sentidos – aquello que Artaud sugería, un teatro que altere todos nuestros sentidos. No se trata de literalizar sus palabras pero sí de sacar al público de sus espacios de comodidad, de la contemplación racional y distante. Se trataría de lograr que el público sea compañero de los actores en esas condiciones a las que el mundo dramático los somete.

³⁰ Recordemos que en la revisión histórica de la valoración de estos sentidos descubrimos que estos se escogen por mantener una distancia del objeto percibido y no sufrir entonces una alteración directa del cuerpo.

El acto de observación comprende siempre cierta distancia. A lo que invita el teatro dionisiaco, como el de Artaud – para hablar desde la voz de algún creador contemporáneo – es a involucrarse desde la cercanía, a dejarse tocar aún más y abandonar la pasividad, la inmovilidad con la cual el público observa algo que sucede aparte, desde la razón.

Si la invitación a experimentar el mundo como lo perciben los ciegos es también para el público, si se apunta a vivir el teatro también desde la oscuridad (física y metafórica) es necesario que se dé una relación viva del público con todo lo que sucede, es necesario que él también forme parte y se vea afectado por lo que ocurre desde un cuerpo que es también vulnerable ante eso que sucede.

Previsiblemente, cuando el público del teatro ciego entra en una sala oscura siente miedo. El temor a la oscuridad parece ser inherente a la humanidad. Una vez que ingresan a la sala, algunas personas deciden abandonarla por este motivo. Y se sabe también que existe la posibilidad de entrar en contacto con elementos desconocidos. Quien sólo escucha puede sentirse seguro, pero quien sabe que el contacto se da a través de otros sentidos y puede ser, por lo tanto, más cercano, suele experimentar un mayor temor. En este sentido el teatro ciego sí logra llevar a la propuesta formal unas ideas que se manejan en la noción de ceguera y oscuridad metafórica.

La vulnerabilidad de la que hablábamos en la tragedia es la misma que se siente ante lo oscuro, el sentirse expuesto ante lo incierto, el miedo a ser afectado por fuerzas externas que no podemos – en muchos casos – prever. En una obra de teatro convencional los límites están establecidos y el espectador puede estar tranquilo. En propuestas como el teatro ciego o el teatro de los sentidos reina la incertidumbre y se rompen las convenciones que le permiten al público prever lo que presenciara.

Por todas estas razones es importante tener en cuenta que no basta con apagar la luz. La ceguera y la oscuridad implican muchas otras cosas que deben ser tomadas en cuenta al construir una proposición teatral. El teatro ciego ha trazado un camino pero aún queda mucho por experimentar.

3.2.3 - Posibilidades por explorar

En principio nos llama la atención la propuesta del teatro ciego por novedosa. Llevar a cabo un montaje en completa oscuridad es, sin duda, un atrevimiento, dentro de lo que estamos acostumbrados a presenciar. Partiendo de las reflexiones anteriores en las que revisamos cómo el teatro ciego – por diversos motivos - se mantiene aun dentro de unas formas tradicionales de realización, propondremos algunas ideas que podrían servir de punto de partida para ahondar en la exploración de las posibilidades de esta propuesta.

Uno de los problemas es que quienes dirigen las agrupaciones de teatro ciego son personas videntes. Quizá por eso la búsqueda de los demás sentidos se orienta a “ilustrar” aquello que el público no puede ver. Los demás sentidos se tratan como sustitutos que buscan *reponer*, desde sus posibilidades, el sentido del cual se carece.

¿Qué pasaría si una persona ciega se encarga de dirigir un montaje? Darle espacio a otras voces podría generar otros procesos y otros resultados. Hasta ahora ningún ciego ha dirigido un montaje de teatro ciego. En todo caso consideramos necesario que se explore con mayor profundidad el lenguaje de los ciegos, desde ellos mismos, no desde la interpretación de quienes conservan el sentido de la vista.

Más allá de la oscuridad, hay muchos aspectos del montaje que siguen siendo abordados desde un lugar que se sostiene en las formas tradicionales. Es por esto que proponemos además que deben explorarse las posibilidades expresivas de los sentidos por sí mismos. Que los sentidos no sean instrumentos para representar aquello que está dado por el texto sino que constituyan un fin en sí mismos, que hallen formas de expresión en su propio ejercicio. Para esto es necesario ampliar los procesos de entrenamiento e investigación abandonando un poco los métodos conocidos.

Muchos creadores descubren desde una carencia. Empezar desde el vacío, sin referentes, en un proceso duro de investigación y construcción, es lo que permite desenterrar hallazgos. La ceguera es una carencia que despertó una nueva posibilidad, en este caso, en el campo del teatro. Ahora, ¿qué hay más allá? ¿Qué hay en la ceguera más allá de la oscuridad? Es posible que haya un mundo de sonidos y olores distintos, de percepciones de temperaturas y texturas, que tendrán distintas formas de manifestarse y distintos significados para aquellos para quienes la vista no forma parte de la información que les permite

relacionarse con el mundo. Descubrir, a través de quienes tienen otro modo de percibir, es una forma de indagar en las formas a través de las cuales se puede transformar la práctica teatral.

En términos generales, se debe explorar el teatro ciego no como un medio para decir algo (aquellas ideas que propone el texto) sino como un fin en sí mismo, generador de sus propios contenidos. Abrir camino a un lenguaje autónomo, jugando y explorando las posibilidades que la oscuridad y otros sentidos pueden tener dentro de sí.

Si el teatro ciego tiene la intención de escenificar el mundo cómo es percibido por los ciegos, entonces deben ser también los ciegos quienes puedan intervenir y transformar el lenguaje teatral.

Nos detenemos, entonces, en la reflexión que despierta el teatro ciego como propuesta, revisando cómo unas ideas pueden modificar las prácticas formales y romper con convenciones tan sólidas como suprimir un sentido que se considera indispensable o incorporar otros que no suelen participar en las formas tradicionales de hacer teatro.

CONCLUSIONES

A través de este recorrido hemos confirmado que la vista es el sentido al que se le da mayor importancia en el teatro. La existencia del teatro ciego, una propuesta en la cual los montajes se hacen en completa oscuridad, nos llevó a cuestionarnos si este sentido era realmente indispensable y qué sostiene históricamente que éste sea tan valorado.

En principio nos encontramos con que vista y oído son los sentidos a través de los cuales se percibe el arte por ser los más distantes del objeto percibido. De esta forma no se produce una alteración y una satisfacción inmediata en nuestro cuerpo y es posible que aparezca entonces el pensamiento racional y se generen reflexiones que le son propias. Esto nos permite afirmar que éstos son escogidos por ser los sentidos “menos corporales”. Aquí aparece otro problema: la relación entre cuerpo y espíritu. Durante muchos períodos se afirma que éstos se encuentran separados y que el cuerpo y lo que a través de él percibimos tiene mucho menos valor, ya que es la razón la que nos permite acceder al verdadero conocimiento del mundo.

Es importante tener en cuenta estos valores y estas relaciones que le han dado forma a nuestras prácticas. Durante mucho tiempo se ha llevado a cabo un teatro escuchado y visto. Sin embargo, han aparecido en la contemporaneidad nuevas propuestas que cuestionan estos valores y transforman entonces sus prácticas. En ellas se ha decidido integrar otros sentidos (olfato, gusto, tacto) en sus montajes.

El teatro ciego resulta ser una opción arriesgada porque no sólo decide involucrar otros sentidos sino que, ante todo, decide excluir la vista, un sentido históricamente tan importante.

Como hablamos de unas ideas que modifican la forma decidimos que era necesario tocar dos temas: la oscuridad física (que es la condición en la que se realizan los montajes de teatro ciego) y la oscuridad metafórica (en un sentido poético) que forma parte de las búsquedas del teatro en algunos períodos de la historia de Occidente.

A través de la revisión de la valoración estética de los sentidos, de las nociones de oscuridad y ceguera, y de unas propuestas que transforman sus prácticas a partir de estas ideas, generamos una reflexión crítica que nos permitió dar cuenta del poder de los principios

racionales que por lo general tienen gran dominio sobre el teatro estándar. Éstas, sin embargo, han sufrido modificaciones que surgen a partir de valores y acciones que defienden las fuerzas irracionales del cuerpo.

El amplio recorrido de búsqueda de ideas en torno a la valoración estética de los sentidos se inicia en la Antigua Grecia con Platón. En principio, la división entre un mundo sensible y un mundo inteligible marca una ruptura importante entre cuerpo y razón. Se afirma que aquello que se percibe a través de nuestros sentidos resulta engañoso. Sólo a través de la razón es posible acceder a la verdad, que es ideal, que es metafísica. Es en este período en donde se asienta la idea de que vista y oído, por ser los sentidos que menos alteran el cuerpo, son aquellos a través de los cuales se percibe la belleza. En varios diálogos de Platón (*Hippias Mayor*, *La República*) queda esto establecido.

En la Edad Media está muy presente la herencia del pensamiento platónico. Durante este largo período también se mantiene con fuerza esta división del plano sensible y el plano espiritual. Fe y razón nos ayudan a comprender a Dios, lo verdadero y lo trascendente. Los sentidos no sólo son engañosos sino que generan apego hacia esta vida perecedera. Después de ella, en otro plano, es que el hombre alcanza la trascendencia.

El pensamiento platónico y medieval, por tener esta concepción tan clara de dos mundos, de dos planos separados, le dan fuerza a aquello que sostiene que en el hombre se genere también una división: razón y cuerpo conforman dos partes de lo humano que constantemente se enfrentan.

En la modernidad se diluye este pensamiento y la visión metafísica de un plano eterno no tiene tanta fuerza en los discursos filosóficos, aun así esta división dentro de la cual la razón resulta siempre vencedora sigue teniendo fuerza en el pensamiento occidental. Es quizá en el Romanticismo el período en el cual lo irracional cobra importancia a través del arte y se reconocen las fuerzas *oscuras* de lo humano. La noción de lo sublime nos habla de una experiencia que nos pone en contacto con el caos, con el peligro, con el asombro ante una inmensidad que experimentamos no a través de la razón sino a través de nuestros sentidos.

En la contemporaneidad podemos tratar el tema de los sentidos y la oscuridad desde autores que hablan específicamente del teatro. Uno de ellos es Artaud, que persigue el contacto con el teatro no desde la razón sino desde nuestros sentidos y defiende que el teatro

debe acercarse a *lo oscuro* del ser humano. Se presenta como otro de los autores que demandan un teatro menos racional que exige una transformación radical del lenguaje teatral.

Peter Brook critica el carácter ilustrativo que tiene el teatro y por eso desarrolla su noción del *espacio vacío*, en donde el público utiliza su imaginación ante la ausencia de formas reconocibles. Encontramos que bajo esta afirmación fácilmente podemos hablar de un *espacio oscuro*. En ambos casos se invita a que el público participe de forma más activa desde su propia imaginación y no a través de la lectura de elementos con significados fácilmente reconocibles en el escenario. Otros autores como Stanislavski, Grotowski y Eugenio Barba sirvieron para encontrar caminos en donde se confirma la importancia de la vista, pero se abre espacio también a la reflexión en torno a la oscuridad (física y metafórica) y a la participación de otros sentidos.

Como lo que buscamos fue la valoración de la vista, encontramos en la poesía³¹ información importante que nos permitió seguir confirmando la asociación que Occidente hace de ésta con la razón frente a la relación de la oscuridad con las fuerzas instintivas del cuerpo.

Uno de los textos más importantes que recoge además estos principios antagónicos que se establecen entre razón y cuerpo es *El origen de la tragedia* de Nietzsche con las figuras de Dionisio y Apolo. Este texto fue indispensable para reconocer qué valores se le atribuyen a uno y a otro.

En *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago la epidemia de una ceguera blanca genera un caos social en el cual la gente lucha entre sí como animales. En *Los ciegos* de Maeterlinck un grupo de invidentes esperan a alguien que los oriente sin saber que esa persona ha muerto. En esta pieza se genera un fuerte vínculo entre la vista y la capacidad de conocer el mundo que nos rodea. Analizando los valores y las relaciones que se hacen a propósito de la vista y a la ceguera/oscuridad en estos y otros textos escogidos, confirmamos desde otro lenguaje (el literario, poético) la relación entre el sentido de la vista y el conocimiento racional.

³¹ Hablamos de poesía en su sentido más amplio, con ello nos referimos a obras literarias, teatrales o filosóficas de inclinación poética.

Dado que nos interesaba exponer cómo ciertos valores e ideas inciden en las prácticas, tomamos tres propuestas contemporáneas en donde se decide involucrar otros sentidos: El teatro de los sentidos de Enrique Vargas, The Performance Group dirigido por Richard Schechner y el teatro ciego, principalmente a través del trabajo que se realiza en el Centro Argentino de Teatro Ciego. Lo que rescatamos a partir de estas iniciativas es la exposición de unos casos en los que la valoración de principios específicos llevó a transformar el teatro, en su concepción y, en consecuencia, en unas prácticas concretas que rompen de forma notable con las formas de hacer teatro que conocemos.

Para cerrar tomamos la imagen del dios Dionisio, que recoge muchos valores relacionados con la oscuridad metafórica. Esto para defender que no sólo en la Antigüedad Clásica sino también en otros períodos históricos el teatro ha querido desentrañar las fuerzas *oscuras* de lo humano. Esto nos permite restarle valor a la carga excesivamente racional que poseen en muchos casos las convenciones del lenguaje teatral.

Definimos la propuesta a partir de elementos comunes y generales que hallamos en las producciones del teatro ciego. Reconocemos que aún queda mucho por investigar y que en este trabajo no se recogen todas las implicaciones del fenómeno estudiado. Pero aquí se reúne un material importante acerca de esta práctica con datos importantes de varias de las investigaciones realizadas hasta ahora.

Esta investigación invita a cuestionar las prácticas que naturalizamos teniendo en cuenta que responden a unos valores específicos. Esto nos hace conscientes de que al cambiar las ideas y las valoraciones que de éstas se desprenden es posible también modificar las prácticas. En el caso del teatro, apuntamos el cambio que supone el cuestionamiento de los sentidos a través de los cuales se percibe el hecho teatral y que trae consigo modificaciones del espacio, de la relación entre el público y los actores y el uso de nuevos recursos, entre otros.

A veces se defienden ideas innovadoras en el teatro que buscan, de distintas maneras, trasgredir la norma, pero en muchos casos todo esto permanece en un plano teórico y pocos son los cambios contundentes que se logran en la práctica. Se pone atención a los resultados pero no a un aspecto tan primordial como el lenguaje, empezando desde la percepción. En el teatro ciego y en el teatro de los sentidos la pregunta se sitúa en ese primer espacio, en la

percepción, antes que en lo percibido. Como dijimos, es difícil decir cosas nuevas a través de viejos lenguajes.

La investigación nos ha permitido confirmar que, efectivamente, la vista es un sentido fuertemente vinculado a la razón y es en gran medida esto lo que sostiene su importancia en el teatro y en las artes, en general. Sin embargo, hay propuestas que rescatan el valor del cuerpo e introducen la posibilidad de una participación más activa y más cercana, involucrando otros sentidos.

Esta es una investigación exploratoria, amplia, que aborda el tema del teatro ciego y los sentidos de forma general. Empieza a sentar unas bases e invita a seguir investigando ya que aún queda mucho por decir acerca de este tema.

Son estos temas de los que poco se ha hablado los que necesitan ser investigados y registrados. Si volvemos sobre temas del pasado que se han abordado de forma repetida una y otra vez, nos convertimos en víctimas de esa repetición. Tomemos las herramientas que esas investigaciones y teorías nos ofrecen para hablar de esos espacios inexplorados que en la actualidad van apareciendo. Por eso fuimos tantos siglos atrás, para sentar unas bases que nos permiten hablar de un nuevo fenómeno que poco a poco irá construyendo las suyas.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- ARTAUD, Antonin. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Éditions Gallimard.
- BARBA, Eugenio. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
- BARNESLEY, Julie. (2006). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas, Venezuela: Instituto Universitario de Danza.
- BROOK, Peter. (1997). *La puerta abierta*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- (1996). *El espacio vacío*. Barcelona, España: Península.
- DANKHE, Gordon. (1986). *Investigación y comunicación*. Ciudad de México: Mc Graw Hill.
- ECO, Umberto. (1990). *Cómo se hace una tesis*. Ciudad de México: Gedisa.
- (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona, España: Debolsillo.
- EURÍPIDES. (1997). *Las troyanas. Las bacantes*. Barcelona, España: Edicomunicación.
- GROTOWSKI, Jerzy. (1980). *Hacia un teatro pobre*. Bogotá, Colombia. Siglo XXI Editores.
- HERNÁNDEZ, María. (2006). *Manual de trabajos de Grado de especialización y maestría y tesis doctorales*. Caracas, Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- MAETERLICK, Maurice. (1920). *Los ciegos*. Madrid, España: Renacimiento.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1999). *El origen de la tragedia*. México D.F: Editorial Porrúa.
- PAVIS, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, España: Paidós.
- (2008). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- PLATÓN. (1981). *Obras completas VIII*. Trad. Juan David García Bacca. Caracas, Venezuela: Coedición de la Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela.
- (1966) *Hippias Mayor*. trad. Juan David García Bacca. México D.F: UNAM.
- SÁBATO, Ernesto. (1975). *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

SARAMAGO, José. (2000). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Punto de lectura.

SCHECHNER, Richard. (1988). *El teatro ambientalista*. México D.F.: Árbol Editorial.

SCHINCA, Marta; PEÑA, Beatriz y NAVARRETE, Javier. (1997). *La preparación del actor ciego. Técnicas de interpretación dramática para su aplicación al actor invidente*. Madrid, España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España

SCHOPENHAUER, Arthur. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, España: Trotta Editorial.

STANISLAVSKI, Constantin. (1980). *La construcción del personaje*. Madrid, España: Alianza Editorial.

TIRADO, Víctor Manuel. (2013). *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid, España: Facultad de Teología San Dámaso.

TOMAS de Aquino. (2001). *Suma de teología*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.

WELLS, H.G. (1997). *El país de los ciegos*. Barcelona, España: Ediciones Península.

ZAMBRANO, María. (2010). *Filosofía y poesía*. México, México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Tesis de grado

VELÁSQUEZ, Hans Ismael. (2002). *El teatro de los sentidos*. Trabajo de grado para optar por la Licenciatura en Artes, mención Artes Escénicas, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

HERNÁNDEZ, Zaholaix. (2014). *Una aproximación al Teatro Ciego Argentino y sus aportes a las artes escénicas*. Trabajo de grado para optar por la Licenciatura en Artes, mención Artes Escénicas, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Artículos de revistas

OBREGÓN, Osvaldo. "Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas" *Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, n.5. (2002): 493-499. Recuperado el 23 de febrero de 2015, de: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11394/1/CC-78%20art%2056.pdf>

Páginas web

ONCE. (2016). *Concepto de ceguera y deficiencia visual*. Madrid, España: Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Recuperado el 25 de enero de 2016 en: <http://www.once.es/new/servicios-especializados-en-discapacidad-visual/discapacidad-visual-aspectos-generales/concepto-de-ceguera-y-deficiencia-visual>

Diccionario etimológico español en línea. (2001-2017). Chile. Recuperado el 20 de marzo de 2017 en: <http://etimologias.dechile.net/>

Teatro de los sentidos. *El hilo de Ariadna*. Barcelona, España: Teatro de los Sentidos. Recuperado el 6 de marzo de 2017 en: <http://teatrodelossentidos.com/producciones/el-hilo-de-ariadna/>

SEOANE, Andrés. (2016). *El corazón de los sentidos*. Madrid, España: El Cultural. Recuperado el 14 de febrero de 2017 en:

<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-corazon-de-los-sentidos/9521>

FUENTES CONSULTADAS

Libros

AGAMBEN, Giorgio. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona, España: Ediciones Áltera.

KANT, Immanuel. (1991). *Crítica a la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

LESCAILLES, Rodolfo. (2011). *El teatro en la rehabilitación del ciego*. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.

SÓFOCLES. (1982). *Antígona. Edipo Rey. Electra*. Barcelona, España: Editorial Labor.

Tesis de grado

VARGAS, Ernesto. (2011). *Teatro en la oscuridad: Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti*. Trabajo final de posgrado para la obtención del grado de Magister en Educación Corporal. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Artículos de revistas

MORAES, Marcia. “Ceguera y cognición: Sobre el cuerpo y sus redes” AIBR. *Revista de Antropología Iberoamericana*, (2005): noviembre-diciembre. Recuperado el 18 de enero de 2016 de: <http://www.redalyc.org/pdf/623/62309917.pdf>

Páginas web

Teatro Ciego. Centro Argentino de Teatro Ciego. Recuperado en 2016-2017: <http://www.teatrociego.org/>

ANEXOS

Entrevista a Consuelo Arias-Briceño,

Directora General de la Cooperativa Prof. Eduardo Calcaño Calcaño
Caracas, Venezuela.

Directora del grupo de teatro de ciegos que en el año 2015 realizó un montaje a oscuras: *El niño que no creía en Dios*.

(Realizada el 28/02/2017)

¿Cuánto tiempo tiene el grupo que dirige?

El Grupo Teatral de Personas Ciegas fue creado a mediados de la década de los 80 por el Profesor Eduardo Calcaño Calcaño, con 7 participantes: 3 damas y 4 caballeros.

Funcionaba en la Sociedad Amigo de los Ciegos y se reunía dos veces a la semana. Tuvo varios directores y, en el año 2000, una parte del grupo decidió recorrer otros caminos actores y se conformó en Cooperativa en el año 2002 tomando el nombre de su fundador.

Nuestro grupo se ha visto mermado por el fallecimiento de tres de sus valiosos integrantes: LUISA ELENA SUÁREZ, ANTONIO PEÑA y JOSÉ OVIEDO quien hasta sus 91 años de edad participó con entusiasmo de las actividades del grupo

Hoy en día cuenta con 06 participantes: damas y 4 caballeros quienes se mantienen desde su fundación y desde el año 2006, cuenta con la colaboración de una Directora (ad honorem), normovente

¿Qué métodos actorales utilizan?

Entre las actividades que se desarrollan se encuentran: respiración, manejo de la voz, dicción, improvisaciones, expresión gestual y corporal a través de juegos teatrales y ejercicios específicos por área. Teatro del profundo y social. Al mismo tiempo, se han venido

desarrollando estrategias que permitan el desarrollo de textos literarios tanto cuentos como poesías y obras teatrales.

Hemos incursionado con el Método Stanislavski: relajación, concentración, memoria emocional, fundamentalmente. También, el Método Boal: máscaras, juegos y experiencias teatrales, así como Teatroterapia de Walter Orioli, Danzaterapia de Joan Chodorow, Il Teatro d'animazione nella riabilitazione de Giovanna Pine habiendo desarrollado junto con el Centro di Drammaterapia Reginald-AUI de la mano de la Doctora Consuelo Briceño Canelón, lo que hemos denominado *Teatro del profundo* todo ello guiado por la orientación psicológica la cual ejerzo en ese ámbito.

Mucho del trabajo que realizamos va surgiendo de la experiencia personal de cada uno de los actores y de sus aportes a cada montaje.

El aspecto más complicado, debido a que no se pueden realizar movimientos, gestos ni ejercicios directos que involucren el lenguaje del cuerpo, utilizamos métodos táctiles, basados en el respeto y confianza mutuos para aproximarlos lo más posible.

En la Escuela Nacional de Artes Escénicas “César Rengifo” donde actualmente nos reunimos para nuestros ensayos, hemos contado con el apoyo teórico y práctico del profesor y Director Nino Villezuá. Con él hemos incursionado en distintos métodos de aprendizaje y aproximaciones a los textos diferentes a los que usamos regularmente.

¿Cómo es el proceso de memorización de textos?

Una vez seleccionada la pieza, hacemos uso del sistema de lectoescritura braille así como el Libro Hablado. En primer lugar, se lee a viva voz, con todas las acotaciones pertinentes. De allí se hace la transcripción al braille y, posteriormente, luego de realizada la selección de los personajes, cada uno copia los pies y sus textos en braille. Cuando uno de los participantes no conoce el braille se hace lo mismo, pero en casete de audio.

Es mucho más pertinente y fácil el aprendizaje desde el braille porque puede ser estudiado en todo momento, como si se tratara de un libro. Con el audio, la experiencia nos dice que se dificulta el aprendizaje porque se avanza y se retrocede y se forma un modelo de texto similar.

Creemos que el mejor método para nosotros ha sido trabajar el texto durante el tiempo pertinente antes de introducir los elementos de corporalidad y gestualidad que muchas veces bloquean al actor ciego.

¿Cómo fue el proceso de creación de *El niño que no creía en Dios*?

Entre las actividades que realizamos en teatro está la de producir textos literarios, entre ellos monólogos, cuentos y poesías. Como parte de esta actividad, surgió el cuento *El niño que no creía en Dios* de Carlos Alberto Palacios cuyo tema sirvió de base para la producción de los textos teatrales. Con la colaboración de Doris Fonseca y Antonio Blanco, se completaron algunas escenas del texto escrito por Consuelo Arias-Briceño. El cuento y la pieza teatral están alejados uno de la otra, sin embargo, sin el primero no hubiera surgido el segundo.

¿Por qué decidieron hacerlo a oscuras?

En primer lugar, porque nuestra visión es trabajar para que el Teatro, el teatro hecho por personas ciegas y dirigido a todo tipo de público, sirva de esparcimiento y aprendizaje a cada una de las personas que entra en contacto con el grupo al tiempo que contribuye a derrumbar barreras sociales en la relación y el trato con las personas con discapacidad visual, específicamente la pensamos como un elemento integrador.

Otra motivación fue acercar un poco a los estudiantes y docentes de la Escuela Nacional de Artes Escénicas “César Rengifo” a lo que es la realidad de las personas con discapacidad. Tratar de que se acercaran más al grupo y que se integraran mientras comparten el mismo espacio de trabajo. Este objetivo no ha sido fácil de lograr ya que no ha habido una empatía real con el cuerpo docente, que tal vez podría brindarnos orientaciones y aprender del trabajo con las personas ciegas.

A lo largo del trabajo de montaje, nos fuimos dando cuenta de lo complicado que sería cambiar de escenas puesto que la central se desarrolla en un parque y vestir a siete adultos de niños no era tan sencillo en tan poco tiempo. Tomando como base el teatro de silueta que hemos realizado con *La Tregua* de Carlos Demios en la cual se presenta una pelea muy violenta entre los miembros de una pareja, nos proyectamos a trabajar sin iluminación y haciendo uso del uniforme de presentaciones, el cual es negro con añadidos de mangas largas y otros detalles oscuros.

¿Por qué, en qué momentos y cómo interviene la luz en el montaje?

Todas las escenas son a oscuras y las entradas y salidas se hacen a oscuras. Como los actores son personas ciegas, se facilita su orientación y movilidad en todo el espacio sin bloqueos ni titubeos. Pienso que se sienten más libres en sus movimientos y expresiones, precisamente, porque saben que no los están observando.

La luz interviene en el montaje sólo al final y el encendido se hace con velas las cuales van pasando de mano en mano desde la directora, fuera de escena, hasta el último de la línea. Con las velas encendidas cantan Niño Lindo.

El único elemento coreográfico, si se puede llamar así, es la despedida y cierre de la obra donde nunca se usa el telón. Con el *Amén* de Händel, y de acuerdo con ciertas pautas o acordes, se van girando uno a uno y apagan su respectiva vela. La salida se hace de dos en dos, se colocan uno detrás del otro y luego, avanzando un paso, cada pareja se gira espalda con espalda y camina hacia el fondo del escenario, menos profundamente cada vez, hasta formar un semicírculo. Al final, se alinean en la boca del escenario y con cada Amén van haciendo una reverencia para cerrar. En la medida de las pautas de ciertos acordes, la luz del escenario se va encendiendo lentamente, hasta el encendido total con el último Amén, el cual coincide con el Amén final.

¿Cómo es la entrada y salida del público en la sala?

El público entra en la sala con el mínimo de luz que proviene del pasillo lateral del Teatrino. Cuando los presentes están ubicados, se dan las indicaciones pertinentes que incluyen algunas medidas de seguridad tanto de ubicación de indicios de luz en el techo que los pueden orientar a la salida en caso de pánico así como indicarles que si cierran los ojos podrán disfrutar mejor de la obra a ciegas, realmente.

La salida del público es con toda la iluminación posible ya que siempre se produce una retroalimentación basada en la experiencia vivida. Muchas preguntas surgen. Muchos comentarios de parte del público. Es la parte más gratificante del resultado de nuestro trabajo.

¿Qué elementos auditivos usan, además de la voz de los actores? ¿Intervienen otros sentidos? ¿Por qué?

Desde la presentación de la obra que se hace, teniendo como fondo la *Obertura de El Mesías* de Händel, siempre hay música de fondo a lo largo de todas las escenas. *Noche de Paz* marca la escena de la casa de los abuelos de Pablito. *Cascabel* (Jingel bells) la escena de la plaza hasta que suenan las campanadas de la iglesia. *Niño Lindo. Amén* de Händel.

También se usan como elementos auditivos: el bastón del abuelo, los pasos, la taza de té, los juguetes, las campanadas de la iglesia, la música de fondo. Se va repitiendo siempre y marca los textos.

El único elemento olfativo que podría percibirse es el encendido y apagado de las velas.

La razón de no incorporar más elementos olfativos podría depender del hecho de que si cuando todos están en escena, a mí como directora, me corresponde estar pendiente de las salidas, música, encendido de velas, iluminación, etc. Si se pudiera contar con otras personas que estén dispuestas a moverse en la oscuridad sin temor, podríamos destapar envases con te, a la hora del guarapito que le ofrece la abuela a su esposo. Sin embargo, no hemos sentido la necesidad de incorporar elementos ni gustativos ni olfativos.

La carencia de visión simulada por la oscuridad total permite que se agudice la creatividad a través del elemento auditivo. Al menos, eso recogemos de las expresiones verbales del público.

Entrevista a Julieta Ceolin

Directora del montaje de teatro ciego *El viaje soñado* (2011) Madrid, España

(Realizada el 22/02/2016)

¿Además de un espacio oscurecido, qué otras condiciones son necesarias para llevar a cabo una obra de teatro ciego?

Es importante aislar el espacio de sonidos externos. Eliminar olores. La temperatura es indispensable que sea con clima normal o sea ni muy frío, ni mucho calor. Es importante neutralizar todos los sentidos para que cada detalle sensorial se pueda valorizar.

¿Existe algún criterio particular con el cual deban cumplir las obras que pueden ser representadas en el teatro ciego? ¿Cualquier texto puede ser escenificado bajo los principios de esta propuesta?

Cualquier texto puede ser representado, pero tiene que tener imágenes necesarias para desarrollarlas con la técnica. Y por supuesto siempre hay que hacer adaptación de algunos textos para llegar a detalles precisos del teatro ciego o teatro en la oscuridad.

¿Qué elementos relacionados al tacto, olfato y/o gusto utilizaron en su montaje? ¿Cuál era su función dramática?

Hay muchísimos elementos: hojas, pluma (utilizado para el tacto). Esencias, y hasta cocinar alimentos en vivo. Cumplen distintas funciones según cada obra. En general son apoyos dramáticos que constituyen al mundo sensorial.

¿Cómo se abordó el manejo de lo auditivo como elemento dramático?

En general no es solo lo auditivo lo que interviene en la obra. Es un complemento de estímulos ya sean sonoros, táctiles y de olfato. Todo conforma el espacio escénico aunque lo sonoro es muy importante. Hay espectáculos de música también de teatro ciego

¿Hay algún método o técnicas específicas para la formación de actores en el ciego?

Hay cursos y talleres dictado por profesionales, en el Centro Argentino de Teatro Ciego. En el pasaje Zelaya, Abasto de la ciudad de Buenos Aires, cuyo director es el creador de teatro ciego, el original, su nombre Gerardo Bentatti. Hay muchas formas de abordarlo. Es interesante porque tiene que ver con la radio...o radio novela, el tipo de actuación que requiere es ese el de la radio novela. Pero lo más importante es trabajar con ciegos ellos saben todo, ellos son las estrellas que iluminan los espectáculos en la oscuridad.

Montajes de teatro ciego

Estos son algunos de los montajes que se han realizado recientemente en distintos países bajo el concepto del teatro ciego:

La Isla Desierta (Argentina)

Dirección: José Menchaca

Grupo Ojuro

Estreno: octubre de 2001 en el Teatro Anfitrión.

(El **Centro Argentino de Teatro Ciego** tiene una larga lista de montajes ya que tienen una cartelera permanente de obras en este formato. No hay ninguna página en donde estén recopiladas todas. En la página web oficial www.teatrociego.org/ es posible consultar la información de los montajes que están en cartelera. Haciendo contacto con ellos no logramos obtener el registro de los montajes realizados en este espacio)

El viaje soñado (España)

Dirección: Agustín Bellusci y Julieta Ceollín.

Equipo de dos actores con discapacidad visual afiliados a la ONCE junto a otros tres actores videntes.

Estreno: 2010. Sala de Estudio 3, Madrid, España.

Unplugged en la oscuridad (México)

Dirección: Juan Carlos Saavedra.

Compañía de Teatro Ciego de México

Estreno: 2013

El niño que no creía en Dios (Venezuela)

Creación colectiva

Cooperativa Profesor Eduardo Calcaño Calcaño.

Estreno: noviembre de 2015. Escuela de Artes Escénicas Cesar Rengifo

La Tempestad de William Shakespeare (Argentina)

Dirección: Leonardo del Castillo

Indigo Teatro

Estreno: mayo de 2015. Indigo Teatro, Buenos Aires.