



La isla desierta. La cuestión escópica como experiencia perceptiva.

Lucila Glionna

(Universidad de Buenos Aires)

"Lo que cambia a lo largo de la historia de la puesta en escena es, en el fondo, la idea que tenemos y las herramientas teóricas que pueden servir a esta concepción"¹

"La función del espectador dentro de la representación depende de su lugar en el espacio teatral"²

Para desarrollar su particular técnica de representación en la oscuridad, el Grupo Ojcuero –integrado por varios actores no videntes- eligió *La isla desierta*, pieza en un solo acto de Roberto Arlt, cuyo texto hace referencia de manera fundamental a la visión, sentido habitualmente considerado como el más importante del ser humano y también aquel que ejerce una primacía absoluta en el teatro occidental.

El espectáculo, dirigido por José Menchaca, se estrenó el 25 de octubre de 2001, con el subsidio de Proteatro, en el teatro Anfitrión y, en septiembre de ese mismo año, en el Centro Cultural Konex con una excelente recepción por parte del público y la crítica. Desde su estreno, se ha representado ininterrumpidamente hasta la actualidad.³

El primer contacto experimental del espectador con la oscuridad sucede, minutos antes de que el espectáculo comience, cuando, guiado por un actor, ingresa en lo que el Grupo ha denominado "Espacio Negro". En éste, el espectador

¹ Patrice, Pavis. "¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?", *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año X, nº 18, otoño. 2004. p. 5.

² Anne, Ubersfeld. "El trabajo del espectador" en *La escuela del espectador*, Madrid, ADE. 1998. p. 308.

³ El espectáculo, del que se realizaron numerosas funciones especiales para instituciones educativas de alumnos con discapacidad visual, fue seleccionado para representar a la ciudad de Buenos Aires en el Encuentro Internacional de Teatro Experimental, Experimenta Teatro 5, que se realizó en Rosario -en donde también participaron grupos de Brasil, Italia, Austria, Ecuador, entre otros- y en la Ciudad de Mar del Plata, en el marco del Primer Festival de la Cultura de la Fundación Konex, durante el verano 2003.



recorre una mínima distancia hasta ser ubicado en su respectiva butaca. Una vez iniciada la función, el espectador experimentará diversas sensaciones olfativas, táctiles y auditivas, que cambian su forma de percepción habitual en el teatro, instaurando una nueva forma de *ver* la realidad. Así, la anulación del sentido de la vista potenciaría analógicamente los otros sentidos, ya que el espectador se *sorprende* ante la posibilidad de experimentar y percibir mediante otras vías y formas de percepción no convencionales. Esta propuesta del Grupo Ojuro establecería otro tipo de vínculo con el espectador que asiste a *ver* teatro. En este sentido, el autor José Antonio Sánchez afirma: "El teatro en el campo expandido de lo social es solo una de las vías de desarrollo de la teatralidad en la actualidad. El teatro en el campo expandido de lo social rompe uno de los núcleos de la teatralidad: la diferencia entre quien mira y quien actúa".⁴



⁴ Jose Antonio Sánchez. "La escena futura", en Archivo Virtual de las artes escénicas ARTEA (<http://artescenicass.uclm.es>), Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. p. 7.



Tim Kirkpatrick, en sus estudios sobre la percepción visual en el teatro, afirma:

La diferencia entre la estructura auditiva y visual de la representación occidental tradicional es que mientras la estructura auditiva parece predicada sobre el deseo de reducir al mínimo la jerarquización y la elección del auditor, la estructura visual necesariamente se encuentra predicada sobre alcanzar puntos específicos de atención/mirada/foco en momentos particulares⁵

En este sentido, lo que sorprendería al espectador sería justamente la posibilidad de *no ver*, pero además, añade:

Uno de los factores principales en el inicio de las *saccades* [cambios de focalización de la visión] no reside para nada en la percepción visual. Es auditiva, el hecho de tener dos oídos nos da la capacidad de localizar fuentes sonoras tridimensionales y este es un factor muy común de iniciación para cambios en los puntos de mirada (...) y es por supuesto, prevalente en el teatro occidental, debido a su fuerte componente auditivo⁶

De este modo, el autor destaca que durante cualquier espectáculo lo que activa la percepción visual en el espectador es "la hegemonía de la palabra"⁷, es decir, la percepción auditiva que siempre actúa como "disparador"⁸ de la percepción visual, llamando la atención del espectador hacia el actor que pronuncia el texto. En el caso de *La isla desierta*, los integrantes del grupo utilizan la voz, la palabra, los silencios, la entonación como recurso principal y único de su corporalidad, generando así un clima particular en el cual el espectador reemplaza el sentido de la visión por su propia imaginación.

⁵ Tim, Kirkpatrick. "Models of visual and auditory interaction in performance", *Gestos*, año 5, 9, abril, 1990, p. 9-22, la cita es de p. 14. Traducción de la autora.

⁶ Tim, Kirkpatrick. "Models of visual and auditory interaction in performance", *Gestos*, año 5, 9, abril, 1990, p. 9-22, p. 18.

⁷ Ibidem.

⁸ Idem,



Por otra parte, pueden observarse ciertos guiños del texto que aluden constantemente al sentido de la vista que se articulan significativamente con la propuesta escénica; por ejemplo, en el momento en que el personaje embrague Cipriano, "(...) capaz de convertir una oficina oscura, desagradable y colmada de rutina, en una isla paradisíaca brillante de sol y desbordante de vegetación tropical"⁹, comienza su relato diciendo: "Mírenme!", así como también en los efectos lumínicos que producen pequeñas luciérnagas, los rayos durante la tormenta y la luz de la luna. Respecto a la iluminación, son estos los únicos elementos que se perciben visualmente durante todo el transcurso del espectáculo.

Otro ejemplo de guiño vinculado a lo actoral es el que se refiere a la modalidad interpretativa. En efecto, a pesar de ser predominantemente semántica, dado que los personajes arltianos son *encarnados* por los intérpretes, éstos, valiéndose del hecho de compartir con los espectadores un mismo espacio físico, en ciertas ocasiones *rompen* con la cuarta pared y tocan o rozan al espectador siempre de modo intencional.

⁹ Luis, Ordaz. "Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt" en *Revista de estudios de teatro*, 6(15). 1987. p. 3-14.



“No hay montaña, no hay desierto, más grande que el mar”¹⁰

Debido a las características de este espectáculo, el espacio teatral cuenta con una serie de requisitos técnicos: si bien básicamente la medida de la sala debe ser proporcional a la cantidad de espectadores que pueden ser ubicados en ella, las dimensiones suelen tener como mínimo de 10 m. x 20 m., a fin de que los actores puedan acompañar a los espectadores a sus respectivas sillas o butacas no fijas al piso. Asimismo, la sala debe contar con la menor cantidad posible de ventanas para lograr más rápida y fácilmente su total oscurecimiento. Por otra parte, dado que este espectáculo se desarrolla en la oscuridad absoluta, no necesita escenografías de ningún tipo. En efecto, el espacio debe estar libre, desprovisto de sillas o cualquier tipo de objetos convencionales, ya que sólo se utilizan diversos elementos especialmente diseñados para el espectáculo y contruidos por los integrantes del grupo.

Anne Ubersfeld señala que “Es difícil pensar que el espectador percibe el teatro de forma uniforme, ya que interpreta los signos de la representación de manera extraordinariamente diversa, según los códigos teatrales”.¹¹ En el caso de esta peculiar versión de *La isla desierta*, estos códigos se establecen en la medida en que no hay espacio divisorio entre público y escenario, razón por la cual los actores y los espectadores comparten el mismo espacio-escena posibilitando que estos últimos formen parte de la acción desde su ubicación respectiva y, a su vez, se encuentren constantemente inmersos en el centro de ella. Por otro lado, debe destacarse que el espacio escenográfico, al fundirse con el espacio escénico, produce que se amplíe considerablemente la extra-escena, la cual el público asistente imagina y que, debido a la imposibilidad de observar, se convierte en un espacio único, lúdico, abierto, sin límites precisos e increíblemente dilatado.

Este espectáculo posee signos que se perciben a través de los sentidos del olfato (el olor a café, el olor a pescado, el aroma a té y especias, el aroma a flores y arbustos), el tacto (las salpicaduras de agua y perfume, el viento, el contacto con

¹⁰Tomada de *La isla desierta*.

¹¹ Anne, Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, ADE. 1998. p 315.



los actores que tocan y/o rozan al público) y el oído (los distintos ruidos, los sonidos de objetos, animales, la música, la palabra). Este último es el más importante dado que le permite al público asociar todos los signos de la puesta con los lugares que los personajes nombran y construir simbólicamente el universo ficticio que propone la historia de Arlt y, dentro de ella, la historia del mulato Cipriano.

En este sentido, Patrice Pavis señala: "Cuando la voz del actor nos alcanza, ya se ha producido una puesta en voz, una puesta en escena vocal del texto. (...) Esta vocalidad, esta firma concreta y personal del mensaje, constituye su originalidad y el análisis debe procurar describirla."¹² En el caso de la propuesta del Grupo Ojucuro, el relato del personaje de Cipriano sería el mensaje que produce que el espectador se traslade oníricamente hacia la costa marítima, hacia un país oriental, hacia la selva y demás, mediante la representación imaginaria de los lugares que este personaje dice haber visitado y que en la pieza de Arlt solo aparecen mencionados.

Respecto de la relación del espectáculo del Grupo Ojucuro con el texto dramático de Roberto Arlt, si bien el director sigue las líneas del texto original, hay ampliaciones vinculadas a lo descriptivo que inscriben al espectador en los lugares que Cipriano en el texto original describe con detalles precisos.

En este sentido, desde la perspectiva actoral, Patrice Pavis plantea que la "Actuación es decir una pulsión rítmica con la que el director de escena-autor (...) hace respirar su texto"¹³, en este sentido, "es el cuerpo [del actor] capaz de liberar una calidad de energía que despierta la vida en el espectador"¹⁴. En el caso del espectáculo de José Menchaca, "el ritmo con vida"¹⁵, generado por la corporalidad del actor, estaría fuertemente vinculado al texto y la palabra, dado que esta "despierta una serie de reacciones cinestésicas y afectivas en el observador".¹⁶

¹² Patrice Pavis. "El texto puesto y emitido en escena" en *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona, Paidós, 2000. p. 218.

¹³ Patrice, Pavis. ¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?, *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año X, nº18, otoño. 2004. p. 13.

¹⁴ Patrice, pavis. ¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?, *Teatro XXI*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año X, nº18, otoño. 2004. p. 10.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Op. Cit.



A modo de conclusión, debe destacarse que cuando la pieza termina, se encienden las luces permitiéndole a los espectadores ver el espacio de producción que actores y espectadores compartieron durante casi dos horas de espectáculo, al igual que en las películas *F for fake*¹⁷ de Orson Welles, al comienzo, y *E la nave va*¹⁸ de Federico Fellini, hacia el final. Esta elección estética por parte del director y del grupo podría pensarse como una *puesta en abismo* dado que le revela al público el *espacio de ficción* en donde no hay escenario, no hay divisiones marcadas, no hay escenografía, ni objetos, sino los mismos actores que recorren el espacio entre los asientos del público ubicados en hileras enfrentadas con pasillos intermedios elaborados para circular cómodamente.



¹⁷ Orson, Welles. dir. *F for fake*. Per. Orson Welles, Oja Kodar, Joseph Cotton y François Reichenbach. Janus Film, Les Films de l'Astrophore, SACI, 1973.

¹⁸ Federico, Fellini. dir. *E la nave va*. Per. Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti y Peter Cellier. RAI, Vides Produzione, Gaumont, S.I.M, 1983.



telondefondo
REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA TEATRAL

www.telondefondo.org

nº 13 - julio, 2011

ISSN: 1669-6301

FICHA TÉCNICA:

Autor: Roberto Arlt

Actúan: Laura Cuffini, Mirna Gamarra, Marcelo Gianmarco, Eduardo Maceda,
Francisco Menchaca, Juan Carlos Mendoza, Mateo Terrile, Verónica Trinidad

Sonido: Cruz Aquino

Dirección: José Menchaca

lucila.glionna@hotmail.com

Palabras clave: Código - Teatralidad – extra-escena - Signo - Puesta en abismo

Key words: Code - Theatricality – Off-stage - Sign - *Mise en abîme*