

DEPARTAMENTO DE TEATRO - FACULTAD DE ARTE - UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES ESCENICAS

PONENCIAS

ANÁLISIS DE PROCESOS CREATIVOS.

PRESENCIAS ESCÉNICAS EN BUSCA DE TERRITORIOS POÉTICOS.

ACTUACIÓN MEDIADA: OBJETOS, TÍTERES Y TECNOLOGÍA EN ESCENA.

LA VOZ EN LA ESCENA TEATRAL CONTEMPORÁNEA.

DRAMATURGIA: LA ESCRITURA EN LA PRÁCTICA

TEATRAL CONTEMPORÁNEA .

www.arte.unicen.edu.ar

GITCE

Grupo de Investigación en Técnicas
de la Corporeidad para la
Escena

IPROCAE

Investigación de Procesos Creativos
en Artes Escénicas



Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



CENTRO DE INVESTIGACIONES DRAMÁTICAS



Documenta
Dramáticas



Instituto
Nacional
del Teatro

TEATRO
CERVANTES
TEATRO
NACIONAL
ARGENTINO



COMEDIA
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Ausencia/presencia: enfoques escénicos más allá de las dicotomias

Airton Dupin Garcia, Christiane de Fátima Martins, Felisberto Sabino da Costa, Ipojucan Pereira da Silva, Rudson Marcelo Duarte

O CÍRCULO/Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena – Universidade de São Paulo, Brasil.

airtondupin@hotmail.com

christianemartins@usp.br

Felisberto@usp.br

ipojucan22@hotmail.com

"La atención perfecta es el estado de estar consciente de lo que se está haciendo, mientras se está haciendo, nada más que eso".

Thomas Merton.

El ser humano no puede estar presente en el aquí y ahora, pues, según Heidegger (2005), su modo de ser tiende al distanciamiento y no al momento. Por su propia condición de historicidad, por estar comprimido entre el pasado y el futuro, la experiencia de una presencia absoluta sería de esa manera inaccesible a la condición humana. A un objeto puede ser apropiado la idea de presencia, de estar fuera del flujo del tiempo en un presente eternizado. Estamos siempre en busca de situaciones en las que la temporalidad pueda ser suspendida, en la que sólo el presente, lo que está sucediendo en el aquí y ahora es lo que importa. Sin embargo, cuando nos referimos al término presencia en las artes escénicas, estamos lidiando con una serie de ideas correlacionadas, como por ejemplo una intensidad y calidad en el trabajo del actor, capaz de atraer y mantener la atención del espectador sobre el intérprete, factores que provocarían la comunión entre la escena y el espectador. Dado que no es posible poner a nosotros mismos fuera del tiempo y atender al deseo de un presente puro, esa sería la solución: vivir nuestra historicidad intensamente. Y en la experiencia proporcionada por el

arte, encontramos un medio de desconectar a nosotros mismos del pasado y del futuro, no por la suspensión y paralización del tiempo, sino por la intensificación de la temporalidad por medio de la presencia, que puede ser pensada de diversos modos.

La investigadora Erika Fischer-Lichte (2012) estructura conceptualmente la presencia escénica en tres diferentes modulaciones. La primera es la presencia débil, entendida como el fenómeno puro y simple de que el actor esté en el mismo ambiente que la audiencia, ambos cohabitando el mismo espacio. La segunda, la presencia fuerte, sería la habilidad del intérprete para conducir el espacio de la escena y capturar la atención del público a través de la intensidad energética, que envuelve la conciencia del actor en toda la acción ejecutada. Por último, el concepto de presencia radical, en la cual "por medio de la presencia del artista, el espectador se experimenta a sí mismo y al artista como mente corporificada en un proceso constante de venir a ser"^[1] (FISCHER-LICHTE, 2012, p.). Esta experiencia implica la percepción del otro y de sí mismo como mente y cuerpo únicos, por intermedio de la energía circulante que se irradia como energía vital transformadora.

A partir de estas consideraciones de Fischer-Lichte, Phillip Zarrilli observa que, en lugar de que el artista se cuestione como tener presencia, él debería preguntarse: ¿cómo se produce presencia fuerte o radical? Esta es una dificultad, pues es más probable que el actor perciba ese tipo de presencia como algo que surge, cuando se encuentra en un estado de prontitud, en el cual la ejecución de las acciones ocurre en el límite de la ausencia, es decir, de un vacío a se rellenará, un estado emergente de posibilidades que tiene la característica de ser imprevisible y no planificado. Esto no significa que el intérprete no esté listo para alcanzar ese estado, pero la preparación requiere la suspensión del deseo de control, el actor necesita aprender a dejar que las cosas sucedan. Si las consideraciones de Fisher-Lichte afirman la pluralidad de la experiencia escénica, desempeñada y producida en el acto entre el actor y el público, las observaciones de Zarrilli se preocupan por la práctica y concibe la presencia como un problema que surge cada vez que el actor comparte una experiencia artística con el espectador.

Tomando como punto de partida las cuestiones planteadas arriba, este artículo busca discutir la ausencia/presencia en el teatro contemporáneo se centrando en el enmascaramiento como intensificación de la presencia; en el texto como dispositivo poético y en la dualidad intérprete/espectador.

La instauración de ausencia/presencia por medio de mecanismos de enmascaramiento.

Podemos considerar el enmascaramiento como una de las maneras de alcanzar una condición que permita que la presencia se instaure. A saber, máscara y enmascaramiento a veces pueden ser sinónimos, pero también pueden instaurar perspectivas distintas. La máscara no se vincula necesariamente a la realidad de un objeto plástico o la (re)presentación de un personaje, de una figura o de un ser ficcional. Hay situaciones en las que la máscara adentra en una amplitud conceptual que podríamos nombrar enmascaramiento. Si la presencia pura es una calidad de los objetos, cuando el intérprete se sirve de algún dispositivo que actúa como enmascaramiento, ese realiza el anclaje externo en un foco concreto de su universo psicofísico. Las cualidades que interactúan con los estados corporales del actuante activan un entremezclado de fuerzas que emergen por medio de la presencia, en la relación con el espectador. El tiempo, en ese tipo de experiencia no se anula como una suspensión de la temporalidad, al contrario, ocurre su intensificación.

Al abordar en el proceso de creación un efecto similar al causado por el enmascaramiento, Phillip Zarrilli (2012) observa que, desde el punto de vista del actor, la presencia como calidad o intensidad energética ampliada es el resultado de procesos psicofísicos de corporificación, sintonización, conciencia la percepción que generan un campo de afectos que involucra el cuerpo del intérprete en la acción, atrayendo y sosteniendo la atención de los espectadores. Como ya se mencionó, Zarrilli argumenta que el actor no debe esforzarse para alcanzar la presencia; si ésta es percibida por el público, es debido a que ella ha emergido en el vórtice del momento performativo. La tarea del actor es mantener el foco en algo concreto que dirija su energía y conciencia para el trabajo específico a ser hecho en cada momento de la actuación.

En *Told by the Wind* (Contado por el viento), espectáculo creado por Zarrilli, un hombre y una mujer ocupan el escenario, junto con un par de sillas, una pequeña mesa y una ventana bajada. Las dos figuras comparten el espacio de la escena, pero no interactúan, hablan o incluso miran el uno al otro. Parecen habitar diferentes dimensiones de la existencia, un tiempo fuera del tiempo. A medida que un viento otoñal sopla de manera continua y suave, los movimientos de los dos se mezclan y se yuxtaponen. Ambos parecen estar vagamente conscientes de la existencia del otro, como si el velo que separa sus diferentes espacios-tiempos a veces se diluyera. Sin diálogos o acciones reconocibles, la performance invita al

público a entrar en un espacio de posibilidades, y alcanzar una comprensión más contemplativa del espectáculo.

La atmósfera que se instaura entre los actores y entre el escenario y la platea, no está ni dentro ni fuera de las personas, sino en la relación entre las cosas (ambiente) y los seres. Y no es posible programar o producir previamente esa relación, ella sólo puede hacerse y establecerse. Pero es necesario estar abierto para que eso suceda, en una actitud de "permitirse" que algo ocurra. Una vez que en la vida diaria, ya somos muy entrenados para el control, es necesario entrenar el permiso, una especie de "pasividad activa", una serenidad que posibilite estar listos para la acción y para dejar que suceda.

En el caso aquí presentado, el enmascaramiento podría ser visto como un acto transformativo del cuerpo, como acción en el aquí y ahora, como una posibilidad de experimentar estados corporales intensos, buscando la mirada y el mirar, el salir de sí en sí mismo. Desde el punto de vista del enmascaramiento, ausencia y presencia son sólo exponentes de una modulación de la energía del actuante durante la actividad de la escena. Podríamos decir que la dicotomía ausencia y presencia presupone la composición de un estado corporal a partir de una relación de oposición, que busca dar relieve a algo que atrae la atención del espectador.

Texto como dispositivo de la ausencia.

Los dispositivos dramáticos que ponen en juego la ausencia no se refieren sólo a cuestiones temáticas de orden filosófico, sean metafísicas o sociales, en la factura de un texto. Al considerar esta posibilidad, nos interesa aquí hacer algunas observaciones con respecto a la articulación de dispositivos dramáticos como constituyentes de la escena, o sea, del ritmo que cada obra corporifica en sí al tejer un territorio-dramaturgia. Nos referimos a una dramaturgia que se configura como cuerpo, en el sentido del Deleuze, fundada en la ausencia, tal como el silencio de donde emerge el habla, en que ambos no operan de una manera dualista.

Hay cierta paradoja en la afirmación de la ausencia, dado que para manifestarse ella "presentifica". Al tomar como referencia *Souffle*^[1] (Respiración) de Samuel Beckett, verificamos que el autor realiza un proceso en que opera la ausencia como constituyente dramático. Si, en *Esperando Godot* hay cuerpos que están presentes y ausentes, en *Souffle*,

no hay personajes corporificados, la pieza apunta a un cierto agotamiento del cuerpo en escena. La obra articula una especie de síntesis, una célula mínima, en la cual el autor parece probar hasta donde una pieza resiste, no por intermedio de la sustracción, sino por el deterioro, por la falla, por la insurgencia del cuerpo-tiempo. Beckett nos sumerge en una ausencia radical del cuerpo, en la cual la caja escénica se convierte en un devenir-cuerpo sin cuerpo. Hay un vacío "poblado" por detritos y por la respiración de un "cuerpo ausente", en una especie de nacimiento-muerte, en un contorno temporal exacto demarcado por la luz. El gemido, prescrito en el momento final e inicial del arco dramático, es indicador de esa relación.

La ausencia en la pieza *Mizu no Eki* (Estación de Agua), de Ota Shogo, se "presentifica" mediante un dispositivo-texto fundado en tres elementos: "silencio"; "quietud" y "espacio abierto" (vacío). La dramaturgia de *Mizu en el Eki* se realiza en colaboración con los actores, en una secuencia de situaciones esquemáticas propuestas por el autor y que son apropiadas por los actores por medio de soportes sonoro-visuales (BOID, 2006). En toda la pieza, hay sólo dos escenas que fueron escritas por Shogo, pero las palabras no pretendían ser pronunciadas, sino usadas por los actores como "monólogos interiores" de los personajes al realizar las acciones escénicas. Mientras la quietud se traduce en la "inmovilidad dinámica" de los actores durante sus lentos desplazamientos, interrumpidos en apenas tres momentos en el transcurso de la pieza, el vacío se manifiesta en las relaciones entre los cuerpos y el espacio, y en la temporalidad dilatada del movimiento.

En el universo de la danza, otra posibilidad de manifestación de la ausencia puede ser observada en el libro *Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance*, de Gerald Siegmund. El autor elabora, entre otras, un análisis de trabajos de Jérôme Bell, recurriendo al ensayo *Más Allá del Principio del Placer*, de Freud, más específicamente, al tramo del niño jugando con el carrito de madera, cuando su madre se ausenta. En este pasaje, Siegmund dialoga con algunas obras de Bell, y observa que la ausencia esculpe "un espacio para el sujeto ser, para desarrollar una relación con el mundo, para percibir, imaginar, hablar y actuar"^[ii] (2007b, 79). De esta forma, la ausencia instaaura un vacío, un espacio potencial donde el espectador corporifica su deseo.

A partir de estos breves relatos, verificamos que la idea de ausencia revela su complejidad al "presentificarse" para mostrar su "falta". La ausencia no se sitúa sólo en lo que los ojos no ven, en la supresión, en la sombra o en el no dicho, antes que invoca un territorio

inagotable de posibilidades. Con respecto a la presencia, su potencia se traduce en una operación que se aleja de una mirada dualista o de polaridades absolutas, y actúa en co-dependencia: ausencia y presencia son cuerpos distintos que entablan múltiples juegos.

La presencia en la dualidad ejecutante y público.

Durante mucho tiempo se intentó alcanzar la integración actor/público a través de la abolición de la cuarta pared y dejando transparentar la presencia del público, así como otros experimentos más radicales realizados por la vanguardia teatral a principios del siglo veinte, así como enfoques de artistas como Vsevolod Meyerhold , Adolphe Appia, Gordon Craig entre otros, en la búsqueda de un arte más performativo e integrado, sin embargo, sólo esa ruptura no se mostró suficiente para hacer surgir un espectador emancipado, en la forma entendida por Rancière, pues continuó habiendo la distinción entre observador y observado. Pero la propia emancipación del espacio escénico y el descompromiso con la autoridad y la gravedad intimidantes de los textos que guió el teatro en los últimos tiempos, desmentó la tríada texto-actor-platea, enfocándose en un primer momento en el intérprete y luego en el espectador. Tanto el *performer* como el espectador reivindican su presencia, como intérpretes y traductores activos de lo que ven y de lo que sienten; pero en ese diálogo con el aparato mediático ambos constituyen una co-presencia, en un juego propuesto por la ausencia, recreando la proyección de aquello que ya fue presente como corporificación de una realidad (a)temporal.

De la posibilidad de una escena en la que la ausencia del *performer* se configura como un elemento previsto en la creación de la obra propuesta por el artista, cabe pensar también en la posición del espectador. Podríamos decir que hay una posible reversión en la presencia en ese caso, donde el espectador asume el papel primordial, percibiendo su función y la de los demás a su lado, revisitando su bagaje cultural (FÉRAL, 2003), como elementos re-significantes en la construcción del sensible en la obra artística que tiene ante sí. En esta perspectiva, ocurre una dicotomía, pues es a través de la ausencia en escena, es decir, un vacío a ser llenado, que el espectador potencializa la percepción de su propia presencia. Se instaura, entonces, lo que Rancière llama de descentralización del *performer* y empoderamiento del público. Surge, así, un espectador emancipado, que pasa a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. Él no sólo mira, pero va más allá: "observa, selecciona, compara, interpreta" relacionando "lo que ve con muchas otras cosas" más allá de la escena. (2012, p. 17).

La obra *Stifters Dinge*, del director alemán Heiner Goebbels, es una pieza sin actores en la que los elementos escénicos se convierten en protagonistas de una performance teatral. El arte del paisaje es una de las inspiraciones para esta propuesta, en la que el espectador puede alcanzar su propia comprensión de la obra a través de un mosaico de fragmentos y situaciones. En el caso de las acciones que envuelven la luz, el cinetismo de los artefactos mecánicos controlados remotamente y la presencia de voces grabadas, Goebbels juega con la percepción del público, transformando neblina en la lluvia y haciendo bailar al sonido de cinco pianos que tocan sin la música presencia humana.

Esta estructura tiende a desarrollarse espacialmente de forma autónoma, en las correspondencias y en los puntos de contacto entre los elementos escénicos. Lo que en realidad el público ve, oye o percibe es la ausencia. La inexistencia de la figura humana en *Stifters Dinge* libera la imaginación del público y establece una poética fundada en las relaciones perceptivas del escenario con la escena, apoyándose en lo que Goebbels denomina como *Estética* o *Teatro de la Ausencia*. Y justamente porque existe esa ausencia, los sentidos se especializan, el ambiente en el cual el espectador se encuentra se convierte en parte de su corporeidad. El objetivo de Goebbels con su *Teatro de la Ausencia* (2015) es, sobre todo, disminuir la primacía del intérprete y hacer que los otros elementos en escena adquieran relieve y tengan tanto derecho a la voz como al actuante. El actor/*performer* ya no es el centro de atención, hay una división de la presencia entre los elementos escénicos involucrados.

La capacidad del actor para instaurar un estado energético a través del movimiento, del espacio y de los aparatos de la escena instaura también la presencia en el cuerpo del espectador. El principio de inmersión resultante de ese acto coloca al espectador en movimiento, y lo hace interrogar sobre la relación instaurada por él y la obra. Tanto el espectador emancipando como el inmersivo son proposiciones que buscan colocar al público en un estado capaz de modificar su percepción, invitándolo a participar en una experiencia, que crea "otro modo de diálogo que pasa por el cuerpo antes de dirigirse a él "mente"^[1] (FÉRAL, 2003, P. 141). Hay aquí una calidad de presencia por parte del espectador que está inmerso en la escena, no sólo de cuerpo presente, sino también como parte integrante de la experiencia que el artista propone.

En conclusión

Observamos que tanto la presencia como la ausencia no son condiciones absolutas y, a veces, están relacionadas. Pero cuando las tratamos como objeto en sí mismo, ellas se singularizan. Así, como afirma de Phillip Zarrilli, diríamos que hay "un estado emergente de posibilidades"^[ii] (ZARRILLI, 2012, P. 121), en el cual artistas y espectador pueden experimentar diversos modos de presencia y ausencia que van más allá de esa dicotomía.

Dada la imposibilidad de la presencia absoluta, el artista busca estrategias para alcanzarla de distintas formas. En los casos aquí discutidos esos mecanismos se dan a partir del enmascaramiento, en el cual, la ausencia se da por la intensificación del cuerpo a través de una presencia radical; en el dispositivo dramático donde se verifica la ausencia como mundos posibles de experimentaciones que se revelan de forma paradójica, en que la ausencia se manifiesta por la "presencia". En cuanto al público, ocurre una inversión de papeles, en la cual el espectador se presentifica y configura la dramaturgia de la obra, así como es capaz de hacer de la ausencia del actor una posibilidad performativa. Pero estas son algunas posibilidades que se revelan como problemáticas a ser pensadas, poniendo en discusión no sólo el cuerpo del artista y la presencia del espectador, sino también la forma de la sensibilidad escénica contemporánea.

Referencias:

BOID, Mary. (2006) *Aesthetics of Quietude: Ota Shogo and the Theatre of Divestiture*.

Tokyo, Sofia University Press .

DELEUZE, Gilles. (2012) *Espinosa: filosofia prática*. S. Paulo, Editora Escuta.

FÉRAL, Josette. (2003) *Un corps dans l'espace: perception et projection*. Dans Surgers, Anne et Hamon-Siréjols, Christine (dir.) *Théâtre: espace sonore, espace visuel*. Lyon, PUL, 2003, p. 141 – 165

FISCHER-LICHTE. Erika. (2012) *Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence*. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) *Archaeologies of Presence*. New York, 2012, p. 103 – 118.

GOEBBELS, Heiner. (2010) *Aesthetics of Absence: questioning basic assumptions in performing arts*. In: Heiner Goebbels, Artist-in-Residence, Cornell University: Cornell lecture on contemporary aesthetics. march 2010. Nova York, Cornell University, 2010. p. 1-20.

Disponível em: <http://igcs.cornell.edu/home/visitors/aesthetics>. Acesso em: 26 ago. 2015.

HEIDEGGER, Martin. (2005) *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro, Vozes.

RANCIÈRE, Jacques.(2012) *O Espectador Emancipado*. São Paulo, WMF Martins Fontes.

SIEGMUND, Gerald. (2007a) *Apparatus, attention, and the body: the theatre machines of Boris Charmatz*. In: TDR/Theatre Drama Review. Massachusetts, v. 51, n. 3, p. 124-139, outono.

_____. (2007b) *Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance*. In: Discourses in dance, Londres, v. 4, n. 1, p. 77-95.

ZARRILLI, Phillip.(2012) '*...presence... 'as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective*. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 119 – 152.

[i] Nuestra Traducción: «un autre mode de dialogue qui passe par le corps bien avant de s'adresser à l'esprit » (FÉRAL, Josette. Un corps dans l'espace: perception et projection. Dans Surgers, Anne et Hamon-Siréjols, Christine (dir.) **Théâtre: espace sonore, espace visuel**. PUL, Lyon, 2003, p. 141 – 165).

[ii] Nuestra Traducción: “an emergent state of possibility” (ZARRILLI, Phillip.'...presence... 'as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 119 – 152

[i] Pieza de Samuel Beckett que dura unos 24 segundos. Consiste en una grabación de un vagón (gemido intrauterino) muy breve, seguido de la grabación ampliada de una persona inspirando y expirando lentamente, acompañada por un aumento y una disminución en intensidad de la luz.

[ii] Nuestra Traducción: «a space for the subject to be, to develop a relation towards the world, to perceive, to imagine, to speak and to act» (SIEGMUND, Gerald. Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance. In: **Discourses in dance**, Londres, v. 4, n. 1, p. 77-95, 2007b).

[i] Nuestra Traducción: «Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming» (FISCHER-LICHTE, Erika. Appering as Embodied Mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 103-118).