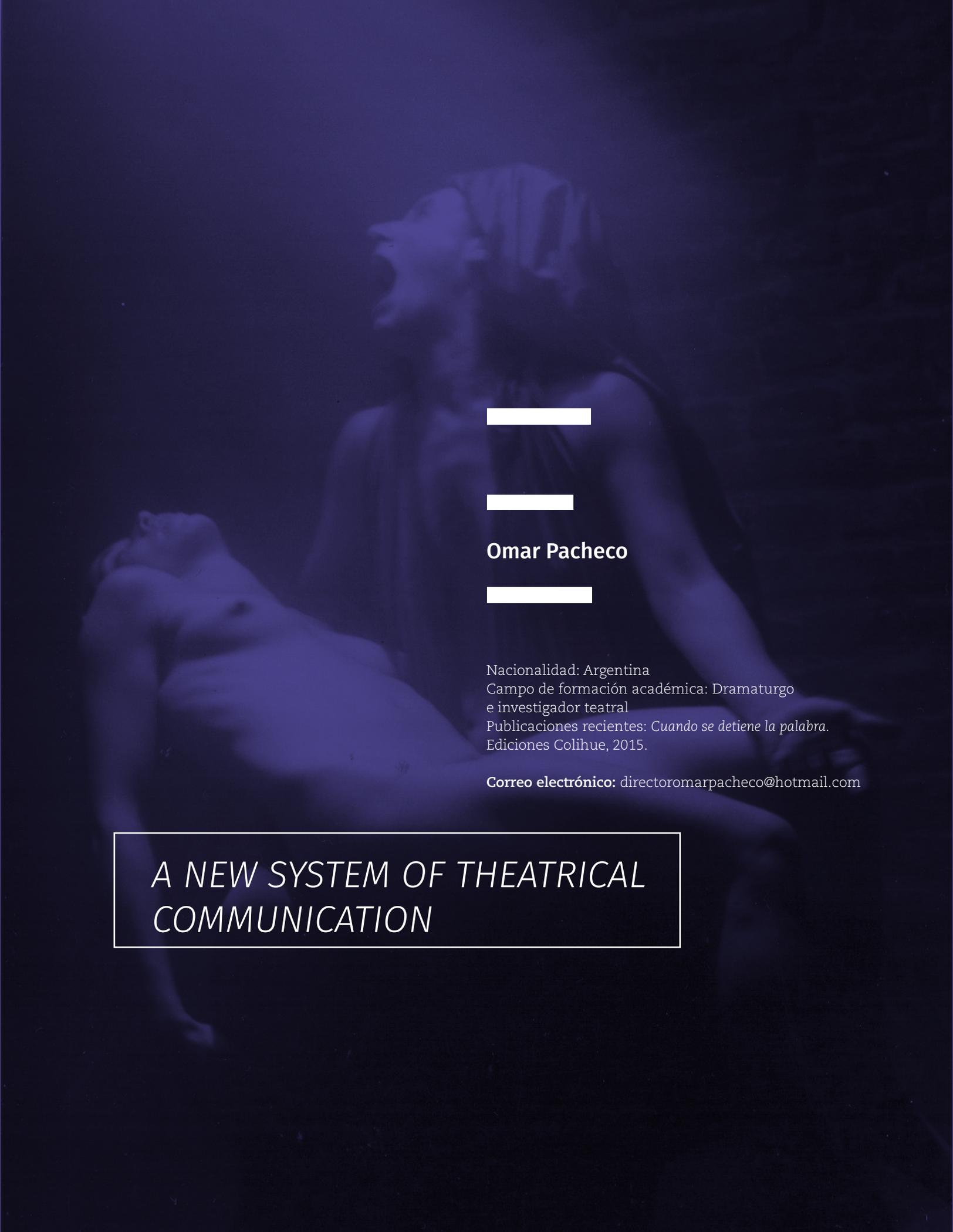


UN
NUEVO
SISTEMA DE
**COMUNI-
CACIÓN
TEATRAL**



Omar Pacheco

Nacionalidad: Argentina

Campo de formación académica: Dramaturgo
e investigador teatral

Publicaciones recientes: *Cuando se detiene la palabra*.
Ediciones Colihue, 2015.

Correo electrónico: directoromarpacheco@hotmail.com

*A NEW SYSTEM OF THEATRICAL
COMMUNICATION*

Resumen

La búsqueda de Omar Pacheco concluyó en la creación de un sistema de comunicación diferente, opuesto al teatro tradicional y sustentado en los valores esenciales del hombre. No solo transgrede las formas convencionales establecidas, sino que busca la creación en la anarquía y en el desorden.

En ese camino permanece hace más de 36 años por cuanto concibe un teatro que moviliza y transfiere una forma de comunicación con el objeto de modificar la actitud contemplativa y pasiva del espectador.

No se puede renunciar a la libertad y a la belleza cuando se emprende la aventura del arte y, menos, al compromiso cotidiano, al riesgo y a los principios que justifican permanecer en *La otra orilla*.

En el presente trabajo, Omar Pacheco explica su propuesta y despliega conceptos ideológicos, metodológicos y estético-narrativos.

Palabras clave:

Inestabilidad, magia, transferencia, comunicación, simbólico, poética

Antes que nada, aclaro que mi historia está ligada, en sus comienzos, a una formación tradicional y a la producción de un teatro vinculado con la literatura donde sus formas eran convencionales y reconocibles. En general, éste tipo de teatro, no requería ni requiere una preparación como la que considero debe tener una persona que se dispone a una tarea tan compleja como la de la comunicación.

Esto me llevó a un cuestionamiento y a un quiebre en la búsqueda de nuevos contenidos y formas que acerquen el hecho trascendente de la comunicación teatral, a través de lo que el hombre desconoce de sí mismo, a un concepto de formación antagónica a la establecida y a la producción de una nueva estética narrativa.

La oposición al teatro formal

Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aún si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aún si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea del texto interpretado. Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por

él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto. (Artaud, 2005, 76).

Como se refería Artaud lo primero que cuestiono es que históricamente el teatro estuvo ligado a la palabra. El autor en soledad crea espacios, tiempos y personajes que están únicamente en su imaginario y esto no difiere mucho de la literatura convencional. Esta letra muerta es contradictoria con la dinámica que propone el teatro.

Los escritores no pueden percibir que el tiempo generó una nueva dramaturgia corporal que enriquece la escritura pasiva y estática. Por lo tanto, el texto debería acompañar un proceso de creación para que se convierta en una parte más de un hecho colectivo.

Cuando se asume la obra como un hecho cerrado, con algunas licencias circunstanciales, el traslado a la producción en general es la entrega de este material del autor al director, quien toma el texto, lo analiza, e imagina uno o varios espacios en los que puedan desarrollarse estos conflictos.

Los diálogos tienen casi exclusivamente un sentido informativo porque a cada una de las disciplinas como la escenografía, el vestuario, hasta la iluminación, no se le han dado un sentido narrativo ni han tenido un concepto articulado con la comunicación. Se transforman en un adorno o acompañan este conjunto ecléctico y aislado de la poca unidad conceptual y de comunicación que debería tener el teatro.

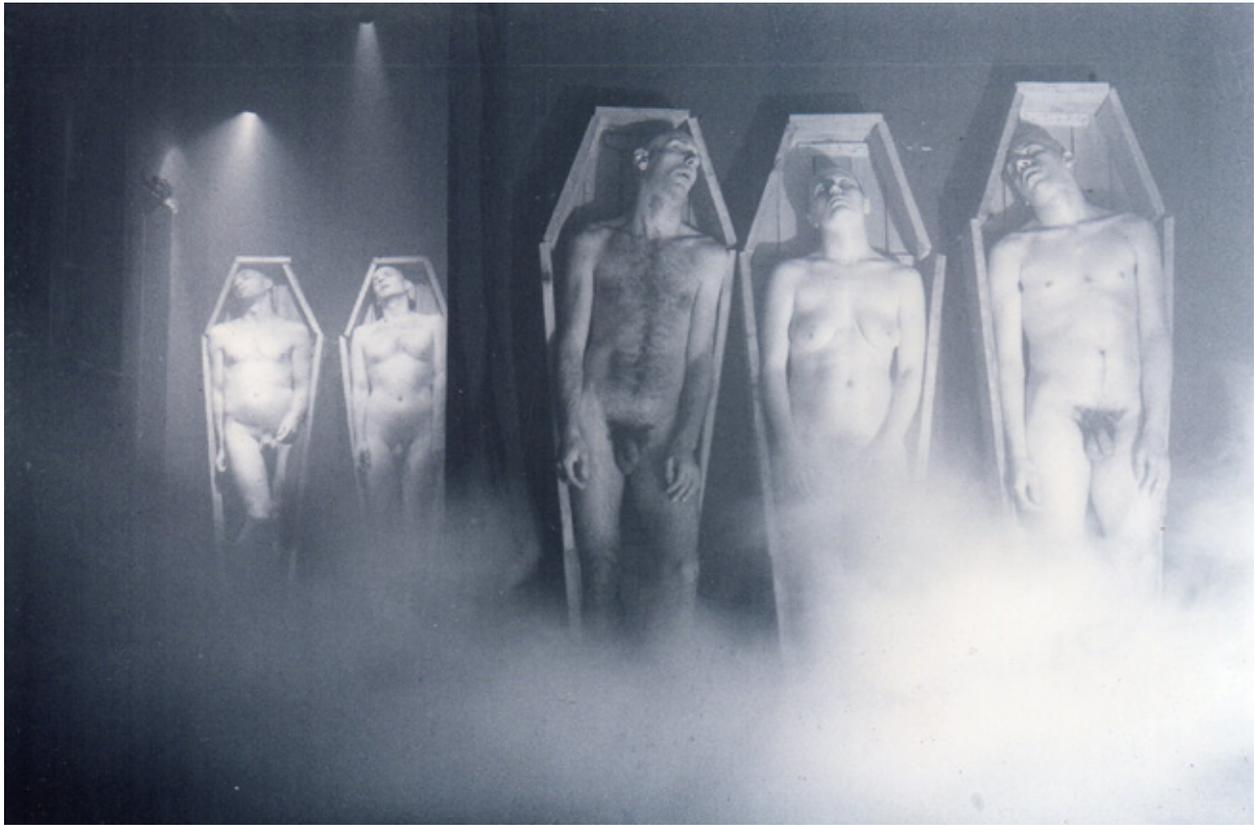


Imagen 1.

Fuente: archivo Teatro la Otra Orilla

En los últimos años en Argentina las estructuras educativas, encargadas de transferir el conocimiento y las técnicas para un “actor profesional” han convocado un sinnúmero de docentes sin una orientación específica que permita ofrecer herramientas que no sean meras técnicas acotadas.

En general, por su convocatoria masiva, las instituciones no tienen un desarrollo para un destino preciso, sino que brindan un mosaico en el que se abordan distintas áreas sin ahondar en las mismas y, en consecuencia, se inhibe la posibilidad del estudiante de tener claro hacia dónde va a orientar su búsqueda artística.

Terminando este tránsito de formación, el sistema lo habilita como un “actor profesional” pero lo convierte en un “actor errante” que va a vender su fuerza de trabajo a quien tiene los medios de producción artística.

En Latinoamérica el arco de posibilidades que ha creado el sistema imperante se reduce al tea-

tro comercial, a la televisión, la publicidad y el cine y a un agónico teatro oficial.

Así como en las épocas de los 70 y 80 hubo un auge de grupos y proyectos que hacían del teatro algo que se renovaba y generaba nuevas formas de producción, en la actualidad, quien encontraba en esos espacios la posibilidad de crecimiento, se ve limitado a ingresar en una multiplicación de elencos efímeros en lugar de grupos que perduren en la investigación.

A pesar de crearse, en las últimas décadas, distintas experiencias en espacios no convencionales, el teatro, desde su estructura edilicia alberga y provoca determinados condicionamientos al espectador. La dimensión y la distancia, la perdurabilidad del teatro a la italiana, las fuentes de luces que normalmente salen de una parrilla y solo iluminan el espacio escénico, construyen un marco de estabilidad para el espectador que lo ubica en un estado de contemplación del suceso, pero no existe una participación activa. Como señalaba Kantor (2009, 17):

El espectador recibe una dosis de sensaciones estéticas, experiencias, emociones y reflexiones morales, pero manteniendo en todo momento su cómoda posición de espectador aséptico, la seguridad de estar a salvo y la capacidad de expresar su *désintéressement* si se siente demasiado amenazado.

En general, el teatro se establece como una salida social por cuanto suele formar parte del entretenimiento, lo que provoca la necesidad y expectativa del público de entender literalmente el hecho escénico. Se articula un teatro que explica, que gráfica y que toma la obviedad como un elemento para lo que anteriormente denominaba como comprender y entender, más que percibir y sentir. Por lo tanto, se establece la acumulación de información en la que, en general, el público se ve reflejado y entiende todos los conflictos porque los reconoce inmediatamente y están relacionados con la vida que transita en lo cotidiano.

Una obra se racionaliza, se intelectualiza o penetra por otros canales que más adelante ampliaré.

Estos modelos, detenidos en el tiempo, siguen definiendo al hecho teatral. La especulación y el análisis de mercado no permiten ninguna alteración ni movimiento que modifique, transforme o enriquezca los valores que el sistema no quiere que se alteren.

La necesidad de un cambio estructural en los conceptos de formación, de producción y de construcción colectiva provocarán una oposición que germinará en una nueva búsqueda del hecho escénico y en una convocatoria masiva de un público que no necesite una salida social, sino una experiencia movilizadora y transformadora.

La propuesta del teatro inestable

Es oportuno aclarar que el concepto de ruptura está articulado con una actitud revolucionaria porque no puede transformarse parcialmente

un aspecto de la realidad sin que se altere la totalidad de la misma.

En oposición al teatro tradicional, la búsqueda de mi proceso de 36 años de investigación me permite llegar a algunas conclusiones a través de la formación y las producciones que pude realizar durante este tiempo.

Con respecto a la formación, la experiencia me indica que el hombre se acerca a nuestra propuesta contaminado por determinados hábitos, fobias, prejuicios y censuras que limitan sus innumerables posibilidades de expresión y creación.

Este es el punto de partida de mi diagnóstico para empezar un camino inédito que intenta destacar el error constructivo para llevar a los seres humanos, lentamente, a un descubrimiento de su cuerpo, no solamente en el aspecto funcional sino en la introspección hacia un mundo interno que, en general, desconocen.

Como decía Jung (2012, 190):

La profundidad y la superficie deben mezclarse para que nazca una vida nueva. Sin embargo, la vida nueva no surge fuera de nosotros sino en nosotros. Lo que está acaeciendo en estos días fuera de nosotros es la imagen que los pueblos viven en la cosa, para legar esta imagen a los tiempos lejanos de forma inolvidable, para que éstos aprendan de ahí en vistas a su propio camino, tal como nosotros aprendimos de las imágenes que los antiguos vivieron antes que nosotros en la cosa.

Negamos los valores de nuestros antepasados, no sabemos de dónde provenimos, nos han hecho creer una realidad que no nos pertenece y nos han vendido modelos como estereotipos inalcanzables que nos hacen sentir que ese era el lugar al que se debía arribar. Reencontrarse con el punto originario de quiénes somos y a qué representamos, será el camino para cambiar los paradigmas y los modelos de referencia para encontrar lo esencial que nos han hecho perder hace mucho tiempo.

No hay posibilidad de construir un actor profundo, sensible y creativo, si primero no empieza a descubrir su ser esencial.

Mi trabajo se apoya en la singularidad del diagnóstico individual y en la comprensión de estos obstáculos y dificultades colectivas que tienen que ver con la educación y con aspectos relacionados con la religión.

El hombre desarrolla una forma para relacionarse con el mundo que lo rodea, a la que yo llamo “construcción de un personaje”. Esto le permite esconderse, defenderse, pero nunca mostrar la esencia de sus sentimientos. Por lo tanto, al no reconocer esta dificultad, convive con un personaje al que le va a ser imposible establecer comunicaciones profundas, ya que no es exactamente él quien está provocando este intercambio, sino alguien que construyó para mediatizarse, ocultarse y, lo peor, para buscar la aprobación, intentar agrandar y ser reconocido.

En el proceso de aprendizaje, no sin contradicciones y conflictos, descubre que en él habitan fundamentos existenciales, filosóficos y emocionales más valiosos que ese personaje que solo le posibilita relacionarse en la vida social. En ese preciso momento hay un quiebre que está vinculado más al trabajo con el hombre que con el actor. **No hay posibilidad de construir un actor profundo, sensible y creativo, si primero no empieza a descubrir su ser esencial.**

Una de las etapas iniciales la defino como **neutralidad**. Es la intención de aproximarnos a inhibir algunos hábitos adquiridos que posee este personaje e impulsar y potenciar su libertad para que empiece a descubrir los límites intelectuales que lo alejan de su deseo genuino.

A partir de este diagnóstico, de lo que trae y esconde cada subjetividad, un buen orientador hace entrar en crisis a quien está transitando la experiencia, para que pueda resolver las dificultades menos reconocidas, desde un plano inconsciente a través de trabajos inductivos, sin ser direccional en la crítica para que no se sienta atacado o para que no quiera mostrar algo que no tiene resuelto. Esto se establece como un acuerdo implícito entre el orientador y el orientado.

En la escuela, en el lugar de trabajo, al aprender un arte o un deporte, se nos enseña a temer, a ocultar, o a evitar los errores. Pero los errores son de incalculable valor. Primero está el valor de los errores como materia prima del aprendizaje. Si no cometemos errores, es improbable que podamos hacer algo. (Nachmanovitch 1991, 107).

Siempre nos han dicho, en la carrera exitista del resultado, que el error formaba parte de lo más negativo del aprendizaje. Por oposición, nosotros planteamos que es el único camino del conocimiento. La negación y el miedo a la equivocación no permiten valorar el acierto y lo único que provoca es llegar al resultado a través de hallazgos o logros azarosos.

Esta afirmación no implica que nos quedemos regodeándonos en el error, sino que éste nos sirve para atravesar un camino que nos puede conducir a un logro.

Todo lo que expongo hasta este punto, no ocurre de una manera mecánica e inmediata. Tampoco es producto de la urgencia sino que depende de las características individuales, de la conformación del grupo y del diagnóstico del orientador hasta encontrar un denominador común de un código y una verdad compartida.

Imagen 2.

Fuente: archivo Teatro la Otra Orilla



Para establecer una comunicación profunda no solo es necesario destruir estos esquemas previos que trae cada subjetividad, sino que es fundamental fortalecer su convicción para que pueda redimensionar su deseo, su entrega y su pasión.

Lo que el hombre siempre construye son obstáculos para que no se pueda ingresar en un territorio íntimo porque esto sería como entregar una parte de una verdad con la que el otro podría especular:

La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.

Coincido con Grotowski (1970, 11) ya que recorrer y mensurar cualquier sentimiento crea una comunicación híbrida y se convierte en una aproximación que se parece a una verdad, pero que no es realmente genuina. Inhibir la especulación, buscar el germen esencial de lo que se está transfiriendo y entrenar el cuerpo para que pueda encontrar todas sus posibilidades y responder a cada estímulo es el camino a transitar para dejarse vulnerar y encontrar la comunicación profunda.

Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar. Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen, directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario, se nos escapan, y es inútil insistir en que

se le han establecido límites a la experiencia misma. Ella da vueltas en una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está resguardada por el sentido común. Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. (Breton, 2001, 26)

En un momento del aprendizaje comienza un proceso de ruptura de la lógica en la que se abre un campo fecundo de trabajo interno desde una zona casi inexplicable que habita en cada individuo sin estar descubierta.

Sostengo que cuando uno presiente que algo va a ocurrir, la intuición es la llave para comprobar que lo que no entendíamos desde la racionalidad pero que para nosotros era una certeza, termina confirmándose. Esto tiene que ver con un estado del hombre que activa zonas receptoras de una particular sensibilidad y que no han sido desarrolladas en la sociedad actual.

Si todo lo que uno ha hecho en la vida social ha sido especular con fines precisos para conseguir un objetivo, lo que plantea la propuesta es encontrar un deseo genuino que promueva un impulso, que modifique la realidad del otro, a través de un cuerpo que se expresa vitalmente y que puede construir signos claros para establecer una nueva comunicación.

...lo que plantea la propuesta es encontrar un deseo genuino que promueva un impulso, que modifique la realidad del otro, a través de un cuerpo que se expresa vitalmente y que puede construir signos claros para establecer una nueva comunicación.

En este momento del aprendizaje existe un ejercicio bisagra que denomino registro-respuesta y que ayuda a descubrir cuándo una acción se transforma en genuina o cuándo es producto de una especulación.

Cuando se filtra lo intelectual, se establece un espacio de tiempo en el que se organiza la idea que crea una acción que no tiene la verdad del impulso genuino. En realidad, cuando esta acción está teñida y contaminada por estos elementos que no llevan ese impulso en estado puro, provocan también la reflexión del receptor e inhibe una devolución orgánica y visceral.

Está construyendo su proceso individual y trabaja con un conjunto de personas en el que el **sentido es un encuentro introspectivo a partir de un cuerpo que pueda expresar cualquier sensación, estado, emoción o sentimiento, sin que sea tamizado por un proceso intelectual.**

Remitirse a situaciones del pasado lo instalarían en un aspecto psicológico del que pretendemos correr porque justamente materializarían un trabajo que debe estar articulado con lo metafórico, lo simbólico y lo emocional.

La disociación, descomposición y dilatación de su cuerpo, el encuentro con nuevas articulaciones y rotaciones brinda un camino creativo que lo corre de la cotidianidad y abre un campo simbólico que le permite producir.

Producir es no detener el cuerpo, porque en ese momento aparece la especulación intelectual. Todo estado atraviesa diferentes ciclos y cuando no se agotan orgánicamente se interrumpen porque irrumpe alguna fobia o miedo que bloquea al cuerpo para poder expresarse y se retorna a la conciencia de tiempo y espacio.

Esta etapa se mueve entre las tres líneas con las que se trabaja: el plano consciente, el pre-consciente y el inconsciente, al cual arribamos por pequeños momentos después de una ruptura de zonas que nos conectan con la ló-

gica para rozar un lugar desconocido que sería el territorio más genuino del hombre.

Imaginemos su evolución en el tiempo, cuando ya se ha consolidado un grupo, se ha establecido un código vinculado con la comprensión del método y se han entendiendo las posibilidades de la propuesta.

Cuando hablo del material que produce el actor, el cual empieza a desarrollarse, a crecer y a tener un valor simbólico, me refiero a que la creación no parte de la letra muerta y la palabra, sino de la modificación de su estructura de pensamiento que cambia el valor de la lógica, y un cuerpo que sea protagonista en los impulsos porque incorpora naturalmente la construcción simbólica y abre un territorio fértil, en el que la resignificación sustituye a la definición material del pensamiento.

El individuo desconoce cuáles son las posibilidades que tiene un cuerpo que funciona normalmente desde aspectos fisiológicos y funcionales en una conducta repetitiva que se altera pocas veces. Correr levemente la cotidianidad del cuerpo con una actividad desconocida provoca el descubrimiento de músculos y articulaciones que hasta el momento no habían sido trabajadas.

Al comenzar el reconocimiento de lo que llamo **habitar otro cuerpo**, se alteran estas leyes que ha adquirido sistemáticamente en su vida, se modifican y construyen lo que defino como inestabilidad y una crisis para sostener y perdurar en estados e ideas profundas. El desequilibrio del cuerpo establece puntos de apoyo que hacen ingresar a un mundo interno especial que se opone a la postura de un cuerpo cotidiano que reparte el peso y que es el que habitualmente utilizamos para el comportamiento social.

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable.



Imagen 3.

Fuente: archivo Teatro la Otra Orilla



Imagen 4.

Fuente: archivo Teatro la Otra Orilla

Acuerdo parcialmente con la descripción anterior de Barba (2005, 39) y sostengo que esta alteración de las leyes físicas, los tiempos y las velocidades, construyen un mapa interno que va a ser el salvoconducto para encontrar un estado profundo y la construcción simbólica que buscamos. Tomamos conciencia de que nos alejamos de este territorio cuando el cuerpo se comporta cotidianamente.

Esta búsqueda interna no es un proceso intelectual, sino que es un recurso físico que tiene sus reglas y que he comprobado luego de largos años de investigación.

Este entrenamiento hacia una nueva naturaleza implica, en una primera etapa, reconocer un sinnúmero de paquetes musculares, articulaciones y nuevos equilibrios que este individuo no puede gobernar. Por lo tanto, lo primero que construye son tensiones indiscriminadas que dividen al cuerpo en dos porque no hay una noción imaginaria de la estructura ósea. Cuando una pierna va a un límite que le da su propia cadera, se establece una diagonal entre esa pierna y su hombro opuesto y en esa línea imaginaria interna se provoca en general una separación entre el torso y las piernas.

Ninguna técnica aislada tiene posibilidad de conformarse en un método de trabajo. Sirve o no en sí misma pero no tiene un destino en el plano de la comunicación.

Todos los recursos en la investigación con el hombre, con el espacio y con los medios de producción, en mi caso son inéditos.

A orillas del tiempo, flujo espeso pero intangible, el poder de la razón analítica vacila y termina replegándose ante lo que no puede discernir. ¿Cómo examinar lo que se resiste a ser objeto? Algo similar a lo que pasa con el tiempo ocurre con la música, nada más vivido en nosotros que su hechizo excepcional, nada más cautivante que la ardiente simetría de su vuelo. Pero a la vez, nada más reacio a dejarse atrapar entre las cuatro paredes de un concepto.

Encuentro una vinculación directa con Kovadloff (1993, 67) donde el uso de la comunicación profunda, la transferencia de la idea esencial, el diálogo invisible, el estado con permanencia, la relación con el tiempo y los objetos, el riesgo y el trabajo en distintos planos y alturas, el uso de la arquitectura para construir espacios insondables y la distancia sugerida, provocan la inmaterialidad de una visión inédita de un espectador que, sabemos, en el transcurso de una experiencia del teatro inestable, va a ser modificado.

Concibo al **actor-creador** en un proceso ininterrumpido que nunca acaba pero que en un momento confirma, en una producción, lo experimentado en la formación.

Ese hombre-actor durante largos años fortaleció no solamente su fe creadora, su autoestima, sino la convicción de un camino de creación muy relacionado con el proceso crítico de crecimiento que lo ubica en el destino inevitable de empezar a concebir como un creador junto al director.

El teatro que producimos y la experiencia compartida con un público que nos sigue hace 36 años establece como punto de partida una matriz sólida a la que llamo **idea núcleo** y sobre la cual empezaremos a aproximarnos con la inducción y nunca con la adjetivación de lo que queremos conseguir, sino dejando en el ámbito más puro de la creación el material que podamos elaborar producto de la iniciación de un proceso que nunca sabremos cuánto tiempo invertirá.

En el proceso que denominó **anarquía creativa**, la inestabilidad, el desorden, el vacío, la crisis de la creación, el hallazgo fantástico y circunstancial, componen un sinnúmero de situaciones que sabemos, a priori, atravesará la producción.

Ofrecer la menor cantidad de datos objetivos es una estrategia que promueve el potencial que fue desarrollando el actor en su formación ya que, si definimos algo que queremos conseguir,



Imagen 5.

Fuente: archivo Teatro la Otra Orilla

Esto ha logrado una suerte de reconocimiento tanto en el actor como en el espectador de una zona de inocencia que nosotros concebimos como un lugar mágico.

Utilizo ese elemento mágico, de ordenación mágica porque el teatro no es nada más que eso: una posibilidad de ordenar mágicamente todas aquellas expresiones que tienen capacidad emocional y que te sugieren tus sentidos [...] todo aquello que forma parte de tus propias aspiraciones y que antes de convertirse en palabras se convierten en música, en elementos, en emociones, en miedo, en llanto, en risa, en todo aquello que sin despegarse de tus propias experiencias vivenciales, tiene la capacidad de comunicar, la capacidad de emocionar. (Iniesta, 1997 Citado en Sánchez 2006, 122, 123)

será difícil encontrar ese hallazgo azaroso del que hablé más arriba.

Cada producción tiene su singularidad, por lo tanto, la elección de los materiales y la valoración de la distancia y el espacio contribuyen a trabajar la altura, la circularidad o el concepto espacial que tendrá la obra. Eso sí puede ser uno de los puntos de partida para respetar.

La elección de la textura de los objetos está ligada con la materialidad o inmaterialidad que pueda llegar a tener una producción teatral desde nuestro enfoque.

Por no concebir la escenografía como elemento estático, los objetos tienen un valor simbólico trascendente y deben ser funcionales en la medida en la que puedan aparecer y desaparecer cargándose de sentido y de significado, construyendo múltiples espacios en un mismo hábitat.

La magia es lo que no podemos comprender y la actividad que desarrolla nuestro actor, por su velocidad, por la construcción de campo, por el concepto de fragmentación y *blackout*, provoca un efecto incomprensible para el espectador.

Nuestra estética es básicamente ceremonial porque nada es definido y material, sino lo que construimos para que pueda llegar a sugerir.

Hay una instancia en la que el actor transitó por diversas zonas de aproximación a la idea genuina, provocó nuevos significados que construyeron secuencias de ejecución y este múltiple material que fue acumulándose se constituye en lo que denomino el desorden de la obra y la necesidad de recuperar lo esencial y descartar lo que llamo el **desecho**.

Este es un riguroso trabajo porque está vinculado a la escultura, en el sentido de ir sacando lo que sobra para quedarse con lo esencial, por

lo tanto, si sustraemos más de lo que necesitamos vamos a quedarnos con una estructura insolvente y frágil.

En todo proceso de creación de una experiencia está lo que llamo el **instante sagrado**, esos lugares compartidos por los actores que vinculan la esencia de su creatividad y de sus posibilidades técnicas para narrar algo fundamental. La suma de estos instantes sustentará la trascendencia de la obra.

Uno de los aspectos que más se destacan en mis producciones es el valor y el sentido que se le da al concepto de iluminación. En oposición a la parrilla tradicional, el lugar de la fuente de la que proviene la luz es un ojo que espía y construye espacios que en sí mismos definen distancias, alturas y conceptos de comunicación. Su temperatura, su color, la sutileza de su posicionamiento o fuga tiene un sentido rítmico y provoca la absoluta atención del público porque es nuestro recurso para que se vea exactamente lo que deseamos mostrar. La luz narra, no ilumina y es un pilar de nuestro sistema de comunicación.

La potencia de una idea y el tiempo exacto de resistencia del espectador lo da el equilibrio entre cada una de las distintas disciplinas que, yuxtapuestas, confluyen con el núcleo esencial de toda comunicación.

El **destinatario de la ceremonia** lo concebimos como un público que se acerca a la experiencia en la que, desde el ingreso al espacio físico, es diferente. Todos los aspectos formales que en el otro teatro no tienen relevancia, a nosotros nos permiten ubicar lentamente al espectador en un clima para el que cada integrante del grupo se prepara especialmente. Cómo se vende una entrada, la atención y la firmeza para poder comunicarse con él, qué aroma lo recibe, de qué manera se lo ubica en el espacio. Una música suave que se atenúa y una luz que produce una absoluta oscuridad, lo va ubicando en un universo íntimo. Esta preparación inicia la ceremonia.

Es probable que, en una primera instancia, el espectador se resista y esta es una lucha que, nosotros sabemos, debe dar el actor lanzado frente a un público acostumbrado a otro tipo de teatro. Presumo, por experiencia, que esto que aparentemente no puede decodificar, termina por vulnerarlo y va diluyendo sus resistencias porque participa físicamente del suceso y no desde un lugar de contemplación. El actor acumula hasta un punto los conflictos, los deseos y las sensaciones y desciende, por lo tanto, esa misma correlación de consumo de energía lo tiene el conjunto de espectadores que empiezan a vivir una experiencia inédita.

Sabemos que por el manejo de estos signos vitales que dominan ampliamente los actores, pero que vivencian por primera vez los espectadores, debemos regular la proporción de duración de cada secuencia y, como dije, de la experiencia en sí misma.

El regreso supone encontrarse de nuevo con las ruidosas obscenidades del mundo, el carrusel de las formas, las inestabilidades entre el júbilo y la congoja, la persecución imparable de los objetos, mundo que es desafiado por la llamada interior, puesto que ya se ha roto con lo político y socialmente correcto. (Almendro 2008, 29, 30).

Finalizada la ceremonia, el espectador sale al mundo real y nuestro deseo íntimo es que permanezca con el caudal de sensaciones y emociones para darse el tiempo necesario de poder retirarse lentamente. El aplauso sería una manifestación estridente que interrumpiría el contenido esencial de lo vivido.

Esto nos compromete cada día para seguir perfeccionando este sistema de comunicación que altera todas las leyes establecidas del hecho teatral como convención.

...el sentido es un encuentro introspectivo a partir de un cuerpo que pueda expresar cualquier sensación, estado, emoción o sentimiento, sin que sea tamizado por un proceso intelectual.

REFERENCIAS

- » Almendro, M. (2008). *Chamanismo, la vía de la mente nativa*. Barcelona: Kairos
- » Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana
- » Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos
- » Breton, A. (2009). *Manifiesto del surrealismo*. Buenos Aires: Argoanuta
- » Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores
- » Jung, C. (2012). *El libro rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna
- » Kantor, T. (2009). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: Alba
- » Kovadloff, S. (1993). *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé Editores
- » Nachmanovitch, S. (1991). *Free Play*. Buenos Aires: Planeta
- » Sánchez, J. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.