

LA MIRADA Y LA PREGUNTA

Bárbara Hermann - Pablo Longo

Un grupo de personas en un espacio escénico ensayan una obra. Se escuchan las voces, prueban sus vestuarios, hay luces encendidas. Se equivocan, alguien desde afuera da indicaciones y vuelven a empezar. Así, reiteradas veces. Esta acción la realizan en distintos momentos de una historia que quieren contar. La persona que observa desde afuera detiene el ensayo. Silencio. Se acerca al grupo y comienza a dar indicaciones y a generar preguntas sobre lo que ha estado observando. ¿Quién es esa persona? ¿Por qué hace lo que hace?

Dentro de un proceso de creación teatral el rol de la dirección, en su experiencia, se ve atravesado por una gran cantidad de estímulos que debe organizar y canalizar. ¿Cómo organiza la información? ¿Qué objetivos y criterios asume su mirada sobre la materialidad que se le presenta?

Mirada y pregunta se presentan de manera conjunta en el proceso de dirección. Tomando como referencia lo que plantea Eduardo Del Estal (1), el mirar a diferencia del ver implica una intencionalidad. Esta intencionalidad es la pregunta del sujeto que mira. A partir de buscar un propósito, se pueden plantear tres preguntas esenciales en la práctica de dirección:

1. ¿Por qué mirar?
2. ¿Para qué mirar?
3. ¿Cómo mirar?

Toda pregunta, en el teatro, expresa la necesidad de la búsqueda de un conocimiento/aprendizaje desde la praxis, dicha acción estimula el pensamiento: entonces, hay algo para decir porque hay algo para hacer.

Tales preguntas se pueden plantear en dos estados de situación:

- Uno: abstracto y ontológico, a riesgo de no encontrar respuestas que nos puedan satisfacer y;
- Otro: concreto y terrenal, que requiere de nuestra parte y reclama respuestas inmediatas para resolver problemas concretos sobre la práctica misma.

Desde el estado de situación abstracto y ontológico, la filosofía nos permite reflexionar sobre las 2 primeras preguntas: ¿Por qué? y ¿Para qué?, las cuales habilitan el "no saber" como dice Jorge Eines (2); ya que las mismas tienen un sustento, fin último, que puede ser del orden existencial y que conllevan no sólo una pregunta en relación a un proceso de creación teatral sino al orden existencial de quien asume la dirección de dicho proceso, para el cual encontrar una respuesta implica darle fin a su búsqueda. Pues, ¿para qué seguir dirigiendo si ya sé la respuesta de por qué y para qué dirijo? Nietzsche planteaba que todo es interpretación, por lo tanto la subjetividad se multiplica de acuerdo a la cantidad de sujetos que miran. Encontrar una respuesta sería "encontrar una verdad", algo único y absoluto. La verdad para ser verdad debe ser

absoluta sino no se corresponde como tal, ya que al abrir la puerta a múltiples interpretaciones se desvanece el concepto de verdad y lo que nos queda es una multiplicidad de respuestas para una única pregunta. O todo es verdad o la verdad no existe como tal.

Si hay múltiples respuestas para un camino, el de la verdad, entonces hay que tomar decisiones, y elegir aquellas que ocupen "momentáneamente" el sitio de la respuesta, sabiendo que en un próximo ensayo otra respuesta puede ocupar ese lugar para corresponderse con la pregunta.

Si tomamos el estado de situación concreto y terrenal focalizando en las dos primeras preguntas, la correlación entre pregunta y respuesta se vuelve algo más cercana y aprehensible, por ejemplo:

- **¿Por qué?** Porque es mi trabajo, porque debo ver la iluminación sobre ese cuerpo, porque hay que resolver la escena ya que estamos a una semana del estreno.
- **¿Para qué?** Para que la intérprete se sienta cómoda, para que no baje la curva de atención, para que le quede accesible el próximo cambio de vestuario.

Toda correlación dependerá de la búsqueda personal de la dirección y del equipo.

Ambos estados (abstracto y concreto) se articulan a la hora de encarar la tercera pregunta: *cómo*.

Si nos enfocamos en la construcción de la mirada, la cual implica al sujeto y al deseo en juego, nos centramos necesariamente a partir del *cómo mira* quien ejerce el rol de dirección. Es decir, puede recurrir a diversas técnicas que le permitan encontrar respuestas a "lo que se ve". Técnicas que le permitan distanciarse (del público y de sí mismo) tanto como identificarse con diversas experiencias de vida. Entonces, ¿podemos ver todo? No, ya que nuestra mirada debería ser omnisciente y omnipresente. Por lo tanto, lo que vemos es un recorte, un encuadre de la realidad: ¿que se nos ofrece o que elegimos?

Teniendo en cuenta que la dirección no puede abarcar todo o prestar atención a todo lo que ocurre en un ensayo, la mirada tiende a focalizarse en aquellos puntos que generen posibles respuestas a las inquietudes que surjan, creando así un espacio virtual con una otredad. Entonces tomamos postura, nos ubicamos respecto a nuestra relación con el mundo y nuestro imaginario. Por lo tanto, el *cómo* siempre invita a generar respuestas al procedimiento que le permitan a la dirección componer con fantasía creativa, como dice Mayerhold, en dicho espacio y tiempo. La búsqueda consiste en generar teatralidad a partir de la materialidad que se dispone, con el objetivo de construir una curva de atención que permita a una persona otra detenerse a mirar el espectáculo.

Ese *cómo mirar* puede involucrar entre todas sus posibilidades, cuatro miradas posibles:

la mirada ristre, la cuál consideramos es la mirada que abarca la generalización de las miradas, aquella que debe estar preparada para registrar el material de la puesta. A esta mirada de registro, se le suma lo focal, aquella que nos permite detenernos en una decisión, es puntual. La mirada prospectiva, contempla el futuro de la representación, ve amplio y con profundidad y una mirada simultánea donde operan nuestros dos hemisferios (izquierdo y derecho) logrando la obtención de información y resolución.

La mirada sobre el hecho artístico contempla un orden externo de los elementos que garantiza ciertos parámetros de limitación: en cuanto al espacio, personas, tiempo, estética y a la vez autoriza internamente todas las transgresiones del acto creador.

Entonces, ¿qué función tiene la mirada? La de un objeto escópico, la travesía entre mirada, deseo, sujeto y objeto. Como dice Lacan: es la pulsión de mirar, lo que llevamos inscrito en nuestro ADN, el impulso irrefrenable a no apartar la mirada, a ver cuanto más, mejor, y cuanto más detalle y profundidad, mejor. Es la que activa los mecanismos del deseo y del morbo, que contorneado por un sujeto funda su relación al otro, es decir no sólo con el otro, sino al otro. La mirada es dirigida a otra persona para que allí ésta se abra en su deseo, para darse como sujeto a ver: darse a ver. Y esto implica la posibilidad que se tiene de ser visto por otro ser. Para Sartre la mirada funciona con el acto de mirar, donde hay reciprocidad en el ver a otro ser y ser visto por él.

Lacan se une conceptualmente a Sartre en un punto específico sobre la mirada, en cuanto a que ésta es la que le permite al sujeto comprender que el otro es también un sujeto. Aparece aquí una mirada que contempla, a diferencia de lo que plantea Ana Goutman cuando habla del mirante como sujeto y del mirado como objeto, realizando una separación entre uno y otro, ya que allí al artista lo estaría cosificando como objeto del deseo de quien mira. Esto se relaciona con el planteamiento de Víctor Arrojo, quien dice que *"si la mirada implica la presencia de un deseo, la recepción teatral está condicionada por la construcción de ese deseo de mirar"*. Teniendo en cuenta, que no dejan de articularse, los tres tiempos de la pulsión: ver, verse y hacer ver.

Hay que entender que una pregunta no necesariamente se corresponde con una respuesta, puede también corresponderse con una no respuesta, que en el mejor de los casos implicaría tener cientos de respuestas posibles. Como dijimos anteriormente, no hay verdades absolutas y todo es interpretación por lo tanto, tener o no tener respuestas se transforma en una validación posible.

Hay artistas que trabajan para buscar una respuesta, priorizando lo inmediato y que la obra entregue resultados, en lo posible favorables; y hay quienes prefieren generar nuevas preguntas profundizando los procesos de búsqueda. En ambos casos el tiempo es el juez que va a determinar el fin de cada proceso.

Quienes deciden trabajar sobre la respuesta pueden pecar de dar al público algo digerido, y lograr que éste salga del teatro pensando en otra cosa porque ya obtuvo su respuesta a lo que buscaba, o simplemente obtuvo una respuesta a lo que consideraba que el espectáculo prometía y debía darle, sea ésta la que sea. Pero las certezas duran un instante, a la vez que quién se siente capaz de dar respuestas a cada pregunta que le plantee el público, siendo el público tan diverso y múltiple.

Entonces, ¿a qué se va al teatro? ¿Qué se desea encontrar en el teatro? ¿Voy a reír, a emocionarme, a disfrutar, a reflexionar, a ver grandes artistas, a gozar estéticamente, a que me conmuevan, a ver una técnica específica?

Por eso, está la posibilidad de encarar propuestas que instalen nuevas preguntas en el espectador, y que éste al salir del teatro sin obtener la respuesta, pueda seguir pensando en esa pregunta y la obra se siga construyendo en su cabeza una vez terminada la función.

Como dice Barba, la dificultad real no consiste en garantizar la presencia de voces múltiples, sino en salvaguardar la integridad orgánica del espectáculo. Por lo cual es necesario perfeccionar una técnica de la mirada que impida que la representación se degrade y que el espectador pierda su interés. Darle al espectador la posibilidad de descubrir es crearle la posibilidad de que indague en el sentido sin caer en la entrega de soluciones simplistas.

El teatro se basa en un atributo humano que sería la capacidad de construir la mirada del otro y con el otro. La teatralidad excede a lo teatral y le es previo, por eso podemos encontrarla en la política, en el mercado, en la iglesia, en las relaciones familiares, en el erotismo, lo encontramos en todo. Es decir, es inconcebible el concepto de humanidad sin pensar en una política de la mirada, en una organización de la mirada.

El conocimiento filosófico del teatro es fundamental ya que genera, no sólo conocimiento a través de la praxis y teoría, sino que requiere una técnica que se corresponda con una ética de trabajo. Cómo entendemos y vemos el teatro está íntimamente vinculado a cómo accionamos en nuestras prácticas, prácticas que siempre están influenciadas por la construcción subjetiva propia de cada ser y a la vez condicionadas por el tiempo, que se transforma en un limitante.

Cuando la escena no tenga solución: cambiar la pregunta. Cuando la escena la pasemos de largo porque consideramos que está lista: crear una pregunta. Siempre preguntarnos. Cuando no haya pregunta no habrá a qué direccionar la mirada, por lo tanto no necesitaremos mirar. Las preguntas nos generan acciones. Y el teatro se construye de miradas. Sin miradas no hay teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrojo, Víctor. *El director teatral ¿es o se hace?*, Inteatro, Buenos Aires, 2015.
- Barba, Eugenio. *Quemar la casa, orígenes de un director*, Catálogos, Buenos Aires, 2010.
- Del Estal, Eduardo. *Historia de la mirada*. Atuel, Buenos Aires, 2010.
- Esperón, Juan Pablo, *El acontecimiento y la diferencia en la filosofía de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Nuevo Pensamiento: revista de filosofía de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, Volumen IV, Año 4, 2014.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel, Buenos Aires, 2012.
- Dubatti, Jorge, Eines, Jorge, Díez Puertas, Emeterio. *Filosofía de la praxis*. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5d13146da3eeb0492d8b4567>