

La Máquina Onírica: creación en tiempo real



Guillermo A. Dillon

Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
Tandil, Buenos Aires, Argentina
gdillon@arte.unicen.edu.ar

Fecha de recepción: 30/08/17 Fecha de aceptación: 12/12/17

Resumen

Investigamos desde el espacio académico de la Facultad de Arte de la UN-CPBA procesos creativos en tiempo real como propuesta escénica. Para ello construimos dispositivos de improvisación para generar creaciones grupales multidisciplinarias efímeras e irrepetibles.

Como resultado de dicha indagación, presentamos los fundamentos del proceso creativo de la performance teatral y musical “Máquina Onírica” basada en la improvisación de los relatos oníricos de los espectadores. Se propone “des-sujetizar” ese teatro íntimo que propone la escena del sueño haciéndola resonar en un acto creativo que despliega múltiples sentidos en un espacio social.

Abstract

We investigate creative processes in real time as a scenic proposal. To do this, we build improvisation devices to generate ephemeral and unrepeatable multidisciplinary group creations.

As a result of this inquiry, we present the fundamentals of the creative process of the theatrical and musical performance “Oneiric Machine”, based on the improvisation of the spectator’s oneiric stories. We propose to work with the dream scene’s intimacy, transforming it into a creative act of multiple senses in a social space.

Palabras claves

*Performance
Improvisación
Sueños
Procesos Creativos
Multiplicación Dramática*

Key words

*Performance
Improvisation
Dreams
Creative Processes
Dramatic Multiplication*

INTRODUCCIÓN

El grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas (IPROCAE) de la Facultad de Arte de la UNCPBA, lleva casi diez años indagando las dinámicas particulares que se ponen en juego a la hora de generar propuestas teatrales. En dicho lapso hemos creado y analizado diversas producciones escénicas, en un espectro que abarca teatro político; teatro de objetos; teatro físico y puestas de textos clásicos en lugares no convencionales.

Al recapitular las características comunes de los procesos creativos abordados, observamos una estructura -habitual en nuestro medio - de creación a través de ensayos previos que tienen como objetivo constituir una puesta en escena, la cual se representará conforme a lo establecido durante el periodo de incubación creativo.

Por lo tanto, en nuestro proyecto actual indagamos las condiciones de emergencia de un encuentro inédito como centro de la experiencia en la que se entrelazan actores y espectadores, prescindiendo de la re-presentación de contenidos desarrollados y establecidos con anterioridad.

Para dar cuenta de esta modalidad de trabajo adoptamos el término *de creación en tiempo real*, a partir de nuestras experiencias de aplicación de tecnologías digitales en la escena. En el campo informático los “sistemas de tiempo real” se caracterizan por interaccionar con el entorno procesando respuestas complejas con una mínima demora.

Para abordar el proceso creativo en tiempo real como propuesta escénica, centramos nuestra acción en la búsqueda de dispositivos de improvisación que convoquen creaciones grupales multidisciplinares efímeras e irrepetibles.



LA MÁQUINA DE IMPROVISAR

Consideramos al fenómeno de la improvisación como un atravesamiento transmodal dentro del campo de las artes performáticas, que habilita un campo de exploración conjunta para artistas de distintas disciplinas.

La propuesta de performática que describimos surgió como resultado de un año de investigación

Esto incorporó la necesidad de convocar espectadores que deseen compartir sus relatos oníricos para motorizar la improvisación, configurándose de a poco una estructura de dispositivo performático superadora del mero ejercicio de improvisación de un grupo de artistas: La Máquina Onírica.

Adoptamos el concepto de “Máquina” de la obra de Deleuze, encontrando vínculos con su descripción de las máquinas deseantes y su producción a partir del fluir y el recorte de objetos parciales. Al



mediante encuentros periódicos de improvisación conjunta de movimiento y música, enriquecedores para los artistas participantes.

En procura de abrir la trama de significaciones para la creación en tiempo real, en una segunda etapa, indagamos en los relatos oníricos aportados por los integrantes del grupo como estímulo para la improvisación corporal y musical.

asociar la máquina con lo onírico restablecemos la circulación de los deseos inconscientes enmascarados que, según el psicoanálisis, encarnan los sueños. Las singulares imágenes que comparten los soñantes con su narración se constituirían, así, en una máquina deseante personal que -por medio de la multiplicación dramática que propone nuestro

dispositivo- continúa produciendo significados y deseo.

La máquina onírica como performance teatral propone “des-sujetizar” ese teatro íntimo que propone la escena del sueño haciéndola resonar en un acto que despliega múltiples sentidos en un espacio social. Se trata de un procedimiento que recibe el fluir del relato de una producción inconsciente individual y lo desterritorializa, lo hace resonar grupalmente y lo transforma en otro acontecimiento irrepetible.

Uno de los caminos posibles para el tratamiento escénico de los sueños sería una imaginaria representación literal, la cual descartamos al decidir integrar el relato onírico a nuestro trabajo de improvisación sobre el movimiento y la música en tiempo real. Para ello procesamos artísticamente el material onírico siguiendo el camino de la “Multiplicación Dramática” propuesta por Pavlosky y Kesselman :

Producción grupal en su multiplicidad de sentidos, donde lo más individual se funde en la producción dramática. Decíamos, que en la escena original están inscriptas las posibilidades de las multiplicaciones grupales y que la escena original funciona como una obra abierta en relación a la similitud con las concepciones de Umberto Eco. Abierta y para abrir siempre a la multiplicidad de sentidos, que requiere tanto una sesión grupal de terapia como la comprensión de una obra de arte¹

Emerge así una dimensión colectiva del soñar, en un deslizamiento de la trama subjetiva a la que habitualmente nos remite y que se potencia en el ritual de la representación teatral. Bajo este

enfoque el sociólogo Roger Bastide² enuncia que “el sueño siempre tiene una función social” advirtiendo el enraizamiento cultural de las representaciones que emergen en las elaboraciones oníricas singulares.

Para nuestra investigación de los fenómenos de improvisación en contextos grupales, además de la multiplicación dramática pavlovskyana, encontramos de utilidad el concepto de intersubjetividad tal como lo desarrolla la psicoanalista Janine Puget.

Esta autora articula dos términos que operarían en el intercambio intersubjetivo: La “representación” que remite al pasado incluido en el presente (lo diacrónico), la repetición, la pertenencia a lugares subjetivos que insisten inconscientemente. Por otro lado estaría el hacer con otros y su producción de efectos imprevisibles, al que denomina “presentación” (lo sincrónico).

Presentación es aquella formación psíquica que no incluye resignificación sino que al producir un descoloque, un desacople entre lo conocido y lo nuevo, entre el sujeto y otro sujeto, tendrá efectos a los cuales deberemos poder reconocer. Es una producción resultado de la relación entre dos o más sujetos de la que surgen siempre aspectos imprevisibles y novedosos. Entonces habría una oscilación entre la constitución de una representación que siempre remite a un pasado y una presentación que remite a hechos novedosos.³

Puget advierte que en el encuentro con el otro existe el riesgo de que prevalezca la necesidad de reconocerse antes que conocer algo novedoso que altera el propio conocimiento y enuncia que cuando la incertidumbre es experimentada como amenazante pueden aparecer la inquietud y la perplejidad, así como originar curiosidad y deseo de investigar.

1 Pavlosky y Kesselman, La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia, 27.

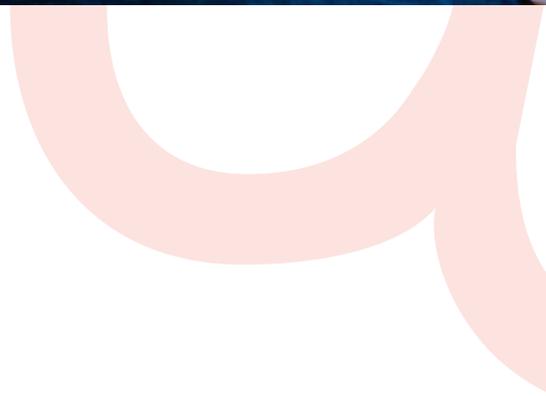
2 Bastide, *El sueño, el trance y la locura*, 18.

3 Puget, Piera Aulagnier: Lo social 27 años después, 477

Este deseo otorgará un espacio en el que el proceso creativo podrá advenir.

Observamos que los contenidos oníricos, en el imaginario social, son recuperados habitualmente para producir algo utilitario de otro orden: curación, presagios, resolución de problemas, premios de la quiniela, etc. En nuestra

performance los relatos oníricos nos convocan en un espacio artístico para poder *presentarnos*, en un plano sensorial y simbólico, público y artistas procurando que se construya en ese encuentro -como sucede en los sueños- algo del orden de lo inédito.



NARRATIVAS INCONSCIENTES DE LA IMPROVISACIÓN

La investigación artística se respaldó, también, en las lecturas tradicionales del trabajo onírico que propone el Psicoanálisis freudiano y las reelaboraciones propuestas por Lacan, evitando una búsqueda interpretativa o psicopatológica. Se utilizó como herramienta para orientar la escucha artística de los relatos oníricos, intentando trascender la lógica consciente que se impone al contar un sueño durante la vigilia (Lo que Freud denominó “elaboración secundaria”). La mirada psicoanalítica nos permitió transitar un modo narrativo cercano a lo inconsciente, haciendo circular formas poéticas de mayor complejidad y articulando nuevos sentidos grupales al imaginario personal que aporta el espectador soñante.

Cabe recordar que, en el ámbito teatral latinoamericano, Enrique Buenaventura a fines de los '60 enfocó desde el modelo freudiano de los sueños el abordaje de la improvisación teatral⁴. Buenaventura pensaba al texto teatral como el material manifiesto de un sueño, al que los actores por medio de la improvisación deben poner en tensión buscando la riqueza y complejidad de sus aristas latentes.

Freud, en su obra fundante “La interpretación de los sueños”, describe los mecanismos de condensación y desplazamiento (operando bajo la lógica de los procesos primarios) que dan forma al citado contenido manifiesto, en contraposición al

contenido latente motorizado por los deseos inconscientes e inaccesible directamente a la conciencia.

Por su parte, el psicoanalista francés Jacques Lacan – que formula al inconsciente estructurado como un lenguaje– retoma estos elementos de la elaboración onírica vinculando a la condensación con la metáfora y la metonimia al desplazamiento. Consideramos que estas formas, extraídas de la lingüística y utilizadas también en la creación literaria, configuran un camino de construcción creativa común entre el trabajo del sueño y la improvisación artística que nos aleja de una búsqueda de interpretación de contenidos latentes.

Al pensar la condensación en el sueño, se pidió a las actrices que tomaran una imagen o idea del sueño y la amplíen y desarrollen durante la improvisación. Como un sendero que puede llevar, incluso, a imágenes y acciones no presentes en lo relatado por el soñante.

Según Freud el trabajo del sueño busca formar una imagen única, al llevarlo a la escena proponemos desandar el camino de significación consciente acercándonos a las imágenes y sensaciones aisladas que, según el psicoanálisis, se encuentran en su origen.

El mecanismo del desplazamiento centra el relato en un punto arbitrario, no el que conscientemente cuenta el soñante. A partir del entrenamiento en la escucha de sueños se trabajó determinar diversos puntos de atención para puntuar de otras formas lo escuchado, aportando varios niveles de sentido y restableciendo cierta complejidad a las imágenes oníricas. En una multiplicación dramática a partir

4 Geirola, Ensayo teatral, actuación y puesta en escena, 2013.

de lo que resuena del sueño individual en los imaginarios de los artistas de la “Máquina Onírica”.

En cuanto a la creación musical a partir de los sueños relatados, se estableció que los músicos harían foco en la escucha de los afectos que transmite el espectador con su decir. Ante la deriva inconsciente que se propone desde el cuerpo y la imagen, consideramos que el paisaje sonoro debería anclar en los sentimientos que generó el sueño, como un hilo conductor que vincula la narración onírica escuchada con su multiplicación dramática. No obstante, la comunicación de los músicos con los actores también produce un circuito de influencias mutuas que modula las sensaciones de partida, en lo que podríamos denominar un nivel significativo sonoro de la multiplicación dramática que proponemos con “Máquina onírica”.

El dispositivo teatral se completó en su puesta en escena con la captura en video del movimiento de las actrices-bailarinas utilizando varias cámaras. Este material visual se proyectó intervenido digitalmente en tiempo real, sobre una escenografía que enmarca el espacio escénico central vacío.

Esta intervención visual propone otro nivel de multiplicación dramática, aportando literalmente otros puntos de vista del movimiento escénico. Las imágenes digitales, además, operan en la línea significativa de las omnipantallas actuales⁵ alterando las categorías de espacio y tiempo. Imaginario que domina nuestra percepción del mundo y que, con formas expositivas similares al mundo onírico, configura una de las formas narrativas privilegiadas en la actualidad.

5 Lipovetsky y Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna*, 2009.



Bibliografía

Roger Bastide, *El sueño, el trance y la locura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001).

Sigmund Freud, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981).

Gustavo Geirola, *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena* (Buenos Aires: Argus-a, 2013).

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009).

Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky, “La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia”, *Topía*, VII, 21 (noviembre/marzo de 1998), Buenos Aires.

Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance* (Nueva York: Routledge, 1993).

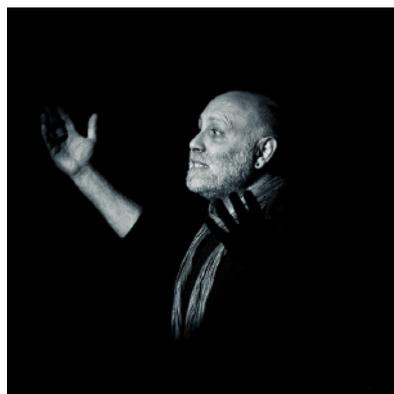
Janine Puget, “Piera Aulagnier: Lo social 27 años después”, *Psicoanálisis. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, XXIV, 3 (2013): 1-17.

Biografía

Guillermo A. Dillon

AUTOR

Licenciado en Psicología. Magister en Psicología de la Música (UNLP).
Docente investigador en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional
del Centro. Co-director del grupo IPROCAE (Investigación de Procesos
Creativos en Artes Escénicas).



Guillermo A. Dillon

CONTACTO:

[gdillon@arte.unicen.edu.ar](mailto:g Dillon@arte.unicen.edu.ar)