



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO**



TESINA:

**LA EXPERIENCIA SINESTÉSICA DEL OLFATO
EN EL TEATRO SENSORIAL**

Para obtener el grado de

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

RICARDO JOSÉ PÉREZ SEGURA

ASESORA:

DIDANWY DAVINA KENT TREJO

CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece*

Octavio Paz, *Piedra de Sol*

A mi mejor amigo, apoyo, consejero y ejemplo a seguir.

Gracias a mi familia, amigos, compañeros, profesores y demás ángeles que me acompañaron en esta aventura.

INDICE

Introducción	05
I. La sinestesia en una experiencia estética	
1.1 Los sentidos en su función sinestésica	08
1.2 Relación de los sentidos con las emociones y la memoria	11
1.3 En búsqueda de una poética sinestésica	16
II. El olfato en una experiencia escénica	
2.1 Efectos teóricos y experimentados de los estímulos olfativos	19
2.2 El olfato en comunicación con otros canales de percepción	25
2.3 El sentido del olfato en una experiencia escénica	30
III. Una mirada al <i>Teatro sensorial</i>	
3.1 Los sentidos en el teatro	38
3.2 Algunos pasajes de los sentidos en la historia del teatro	40
3.3 El <i>Teatro sensorial</i> de habla hispana	47
3.4 Experiencia olfativa en una obra sensorial	55
IV. La experiencia sinestésica del olfato en la obra <i>Colores</i>	
4.1 Semblanza de la Compañía de Teatro <i>Sensorama</i>	60
4.2 Experiencia personal de la obra <i>Colores</i>	62
4.3 Experiencia chakral en la obra <i>Colores</i>	69
4.4 Experiencia sensorial en la obra <i>Colores</i>	79
Conclusiones	LXXXIV
Bibliografía	LXXXVII

Introducción

El motivo de investigar sobre la experiencia sinestésica del olfato del espectador en el teatro sensorial radica en ampliar las oportunidades que el director de escena puede aprovechar para compartir una experiencia escénica. En el *Colegio de literatura dramática y teatro* descubrí que desde los actores y el texto, acompañados de elementos visuales, espaciales y auditivos se puede construir un montaje. Por lo que, las posibilidades de los aromas en la elaboración de una pieza escénica, y los efectos que tienen en el espectador puede enriquecer la experiencia de una obra con lenguajes perceptuales que convivan entre sí.

El tema de la presente investigación son los estímulos olfativos. Mi intención es demostrar que este canal perceptual, el olfato, puede enriquecer la recepción de la pieza por parte del público. Me parece que el teatro ha logrado una especialización en el uso del lenguaje visual, auditivo y textual, dejando de lado otras vías de comunicación, como la del olfato y sus posibilidades de expandir la recepción sensorial del espectador a partir de ingredientes odoríferos.

Mi objetivo es delinear los elementos que logren enriquecer la apreciación de una pieza escénica desde el canal olfativo del público. Partiré del concepto de mimesis que Aristóteles plantea en su *Poética*, donde la define como la imitación lograda por medio del ritmo y el lenguaje, ya sea en el color, la figura, la voz o la música para elaborar, en su conjunto, una realidad parecida, igual o peor a la verdadera.¹ Si bien, Aristóteles no contempla el olfato, infiero que la combinación de los distintos lenguajes sensoriales

¹ Aristóteles, *Poética* (México: UNAM, 2011), 65.

construye el universo de la pieza escénica. Incluso el filósofo Gaston Bachelard menciona que la poesía es un arte mímico, es necesario entender que efectúa una pantomima de lo que no se ve, la vida humana profunda.² La imaginación parte de las imágenes de alguno de los cuatro elementos materiales que se tengan del pasado con un dinamismo especial, no inerte. El poeta busca sublimar estas imágenes, y los aromas lo apoyan para este fin.³ Para Bachelard, el poeta aéreo es quien evoca imágenes del espacio desde distintos canales perceptuales del recuerdo.⁴ Con esta investigación se buscan posibles caminos que pueda tomar el poeta aéreo para agrandar el mundo más allá de todo límite, teniendo como referencia la obra *Colores de Sensorama*⁵.

En el primer capítulo comenzaré por introducirme en los efectos sensoriales del arte basados principalmente en la tesis de la doctora en artes plásticas Josefa Salas Vilar, *Sinestesia y Arte*, para hilvanar la función del olfato como parte del proceso sinestésico de la percepción que junto a las emociones y la memoria puede desarrollar una experiencia estética.

En el segundo capítulo, analizaré al olfato desde los estudios de Avery Gilbert y Chantal Jaquet, que realizan una profunda investigación en sus libros, *La sabiduría de la nariz* y *Filosofía del olfato*, respectivamente, donde plantearé las consecuencias de los estímulos olfativos en comunicación con otros canales de percepción en una experiencia escénica.

² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños* (México: FCE, 1958), 56.

³ Bachelard, *El aire y los sueños*, 17.

⁴ Bachelard, *La poética del espacio* (México: FCE, 1965), 63.

⁵ *Sensorama* es una compañía mexicana de *Teatro sensorial* que se encarga, a través de sus diferentes ramas, de transformar la percepción y ampliar la sensibilidad del individuo mediante los sentidos en silencio visual, que se genera en el momento de trabajar al margen de la mirada: en la oscuridad, cerrando los ojos o utilizando unos *goggles* de transformación visual.

Al tener un panorama general sobre el papel del olfato y lo sensorial en lo estético, me aventuraré, en el tercer capítulo, a plantear los efectos sensoriales olfativos de los espectadores escénicos. Dando un recorrido por algunos pasajes de la historia del teatro que me parecieron emblemáticos en cuanto a los sentidos en la escena para desembocar en las reflexiones de algunas compañías de *Teatro sensorial* de habla hispana, como *Teatro de los Sentidos* surgida en Colombia y radicada en Barcelona, *Teatro en el Aire* de España, *Sensófera* de Colombia y *Sensorama* de México.

En el cuarto capítulo, confrontamos los resultados teóricos de los efectos sensoriales de los estímulos olfativos en la experiencia de la obra *Colores* de *Sensorama*, que gracias a ser una compañía radicada en la Ciudad de México y que cuenta con más de veinte años de experiencia en la exploración del *Teatro sensorial*, pude profundizar en la experiencia olfativa del espectador en esta obra.

Me parece que el Universo está conformado por múltiples dimensiones que llegan al ser humano por diversos canales de percepción y es la suma de esta información la que conforma nuestra visión de nuestro entorno real e imaginario. De la misma manera, en una experiencia estética, los lenguajes sensoriales son el puente para que el creador y el espectador elaboren el universo de la obra, y el olfato puede ser una de esas posibilidades de diálogo.

I. La sinestesia en una experiencia estética

1.1 Los sentidos en su función sinestésica

Salas Vilar recuerda que Pico della Mirándola decía a propósito de la magia que “no era otra cosa que unir mundos”.⁶ La magia del teatro podría lograrse con la misma estrategia: uniendo mundos. Por ello, la sinestesia me resulta un término muy importante en la creación escénica pues gracias a nuestros distintos canales de percepción podemos ensamblar universos de distintos órdenes sensoriales.

Con el fin de unificar este concepto que estará presente a lo largo de la investigación, presento la definición que establece la Real Academia Española:

Sinestesia.

1. f. *Biol.* Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. *Ret.* Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.

Josefa Salas Vilar, en su tesis sobre la sinestesia y el arte, profundiza más en el tema al mencionar que “el cerebro sinestésico es capaz de establecer asociaciones entre conceptos que en un principio parecen distantes”⁷, “al despertar conexiones entre dos o más sentidos, generamos emociones multidireccionales”.⁸ Y Richard Cytowic confirma que “la sinestesia es una experiencia aditiva, donde se combinan dos o más sensaciones en una experiencia más compleja sin perder sus identidades originales”.⁹ De estas definiciones se

⁶ Josefa Salas Vilar, *Sinestesia y arte. Hacia la autoinvestigación creativa* (Granada: Universidad de Granada. Tesis doctorales, 2015), 53.

⁷ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 15.

⁸ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

⁹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 41.

puede derivar que gracias a la sinestesia tenemos la posibilidad de percibir las características visuales de un entorno a través de canales perceptuales distintos a la vista o aromas, por medio de otros sentidos que no sean el olfato. Lo que me permite establecer que la recepción del mundo se da por canales comunicados entre sí. De esta forma, una experiencia escénica es sinestésica desde su apreciación sensorial, al contener estímulos dirigidos a distintos canales de percepción que al sumarse generan una apreciación mucho más amplia que en los casos en que los estímulos se dieran de manera individual o exclusiva.

Para Salas Vilar la sinestesia “es una función normal en todos, pero se manifiesta conscientemente, sólo en ciertas personas, ya que la mayoría de los procesos cerebrales operan a un nivel subconsciente”.¹⁰ Por lo que la experiencia sinestésica en un evento escénico, puede ser percibida por todos. Y esto, abre las posibilidades de compartir una experiencia que abarque la mayor proporción del principal receptáculo del espectador: su cuerpo, sus sentidos.

Salas Vilar explica que “la sinestesia sirve para conectarnos al mundo, para sentirlo, permitirnos su interpretación y posibilitarnos la interacción con él en una conexión más rica, distinta y sobre todo llena de sensaciones distintas que la percepción de un solo sentido no nos brindaría”.¹¹

Para Aristóteles, la finalidad por la que poseemos varios sentidos y no solo uno, es que nos pasen desapercibidos los sensibles comunes y concominantes.¹² Pues cada sentido

¹⁰ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

¹¹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 66.

¹² Aristóteles, *Acerca del alma* (Buenos Aires: Colihue, 2010), 112.

distingue distintas características o las recibe de forma diferente. Por lo que gracias a los cinco sentidos podemos percibir un acontecimiento real, revela el artista Hermann Nitsch¹³: cada uno de ellos nos brinda una parte esencial de la cosa.

Sin embargo, hay que considerar que no siempre, todos los sentidos se encuentran en igualdad de situaciones. Dependiendo del estímulo, hay uno o unos sentidos que son más sensibles a ese suceso, los cuales vuelven los órganos rectores de la experiencia y de ellos se deriva la percepción del resto de los sentidos. Aristóteles señala que “cuando el órgano sensorial rector sufre alguna afectación, el resto se modifica con él, incluso los sentidos que no están activos en ese momento. En cambio, cuando la alteración se da en uno incidental, no es forzoso que el sentido rector asimile ese cambio”.¹⁴

De esta forma se busca expandir las posibilidades del lenguaje teatral, pues como el investigador político Giovanni Sartori reflexiona en *Homo videns*, el lenguaje es un “instrumento para comunicar y pensar con el que se transmiten pensamientos, sentimientos y afectos”.¹⁵ Ya que son los dispositivos de comunicación los que rigen el desarrollo de una civilización: la oralidad, la imprenta, el radio, la televisión. De ahí que en la actualidad, la vista y el oído sean sentidos tan apreciados por la sociedad, y el resto de los sentidos modifican su percepción de acuerdo a lo que se recibe visual y auditivamente. A partir de estos avances tecnológicos, Sartori muestra la fuerza arrolladora de la imagen visual.¹⁶ Por lo que, a mi parecer, la incursión de otros canales de comunicación sensitiva podría llevar la experiencia escénica a un nivel menos evidente y por ende, más complejo, ya que se

¹³ Gloria Picazo comp., *Estudios sobre performance. Capítulo Todos los cinco sentidos de Hermann Nitsch* (Sevilla: CAT, Productora andaluza de programas, 1993), 51.

¹⁴ Aristóteles, *Tratados breves de historia natural* (Barcelona: Editorial Gredos, 1987), 264.

¹⁵ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (Buenos Aires: Taurus, 1997), 24.

¹⁶ Sartori, *Homo videns*, 71.

dirigen a zonas de recepción que no estamos acostumbrados a involucrar en estos sucesos. Por ejemplo, si vemos una pradera repleta de tulipanes de colores, es posible que no percibamos el olor a establo por la fuerza de los colores. Sin embargo, si el olor fuera penetrante, es posible que esa percepción modifique nuestra experiencia de tulipanes colorido. Pero la sola combinación de estímulos perceptuales no construye un universo. En el texto, *Del sentido y lo sensible*, Aristóteles afirma que “cuando los estímulos son iguales y distintos, no habrá percepción ninguna de ninguno de los dos; pues cada uno de ellos desfigurará de manera semejante al otro”.¹⁷ Es imposible, en este caso, percibir alguno de los dos en su forma simple, será más bien una apreciación compleja. Algo muy distinto a lo que la sinestesia nos ofrece, pues que existan distintos estímulos perceptuales no significa, que tendremos una experiencia integral. Es necesario que se establezca una conexión entre ellos. Esto puede lograrse al agregar otros elementos de la existencia del receptor como sus emociones, su memoria y sus recuerdos, que se encuentran fuertemente ligados al proceso de los sentidos.

1.2 Relación de los sentidos con las emociones y la memoria

Todo nuestro cuerpo es una antena receptora de información y estímulos que nos alimenta y relaciona con el entorno en el que nos encontramos. Para Merleau-Ponty, “el cuerpo tiene un significado comunicable, no es un objeto, es nuestro medio de comunicación con el mundo”.¹⁸ Por decirlo de otra forma, el cuerpo es un solo ente sensitivo complejo, dividido en distintos canales receptores interconectados que reconocemos como sentidos. Etimológicamente sentidos significa vías. De esta forma las percepciones suceden en

¹⁷ Aristóteles, *Del sentido y lo sensible* (Buenos Aires: Aguilar, 1973), 37.

¹⁸ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 139.

asociación. Cytowic R. E. puntualiza que “el centro de las asociaciones sinestésicas las maneja el cerebro límbico, junto con las emociones y la memoria, y alberga el sentimiento de convicción por el que un individuo se adhiere a ideas y creencias”.¹⁹ Como diría Agnes Heller, filósofa húngara, en *Teoría de los sentimientos*, sentir significa estar implicado en algo.²⁰ Lo que hace que una persona se implique tiene que ver con la comunicación de todos estos procesos particulares: el sentir, el recuerdo, el razonamiento y las emociones. En este carácter emocional, “si el mundo no coincide con el que se percibe en el interior, se experimenta displacer, y placer cuando el mundo exterior concuerda con el interior”, diferencia Salas Vilar.²¹ Aquí es donde el proceso de percibir se vuelve complejo, como lo vemos en la tesis de *Sinestesia y Arte*, ya que este proceso “no depende sólo de los sentidos, también está influido por expectativas, vivencias y fantasías”.²² Por lo que los sentidos intervienen, en la etapa inicial de la percepción pero el proceso tiene pasos adicionales que incluye una labor lógica, racional y emotiva. La función del cerebro afirma Josefa Salas Vilar, es “interpretar el entorno a partir de la información que nos llega de él, lo que desencadena en la activación de la memoria, el recuerdo y la imaginación”.²³ Es la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo, lo que nos lleva a un estado de ensoñación.²⁴ Nitsch en su texto *Todos los cinco sentidos* que se encuentra en los *Estudios sobre performance* de Picazo, devela que “la necesidad de sentir se sacia al percibir con profundidad y sensualidad”.²⁵

¹⁹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 17.

²⁰ Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos* (Barcelona: Fontamara, 2011), 15.

²¹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 58.

²² Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 42.

²³ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

²⁴ Bachelard, *Espacio*, 35.

²⁵ Picazo, *Estudios sobre performance*, 52.

Nuestra historia de vida deja su huella en nuestro cuerpo en forma de recuerdos que se manifiestan cuando el mismo cuerpo recibe un detonante que lo despierta. Ya lo declara Aristóteles, “todos los estados del alma están en el cuerpo: tales son el coraje, la dulzura, el temor, la piedad, la audacia, y también el gozo, el amor, el odio”.²⁶ Aristóteles contempla la dualidad del hombre en estos dos conceptos, cuerpo y alma. Otorgándole al alma todas las cualidades no materiales del ser vivo. Mientras el cuerpo sufre alguna modificación cuando se relaciona con aspectos del alma. Es así como muchas impresiones vivas y sorprendentes no producen ni irritación ni temor; mientras en otras ocasiones, el cuerpo es movido por impresiones débiles y apenas perceptibles; sobre todo si está sobreexcitado o si se encuentra en un estado análogo a aquél en que se sintió una pasión. Todavía esto es más claro cuando en ausencia de todo acontecimiento terrible es posible sentir los mismos estados del que está horrorizado. Esa es la posibilidad de trabajar en escena con estímulos sensoriales para el espectador; aportar al discurso estético que se quiere compartir con la construcción de un entorno sensorial, para lograr la modificación del estado sensible y corporal del espectador. Esta alteración, no es en un sentido específico, ya que depende en mucho de la historia de vida de cada persona, de la interrelación entre lo cognitivo primario y lo cognitivo aprendido que es uno de los principios de la neurociencia.²⁷ Para efectos de la presente investigación me avocaré a los principios aristotélicos sin embargo estoy consciente de las posibilidades que la neurociencia puede aportar a la percepción estética de los sentidos en las estructuras de asociación que se construyen en el cerebro.

²⁶ Aristóteles, *Acerca del alma*, 239.

²⁷ Ximo Lizana, “La intersección entre arte y neurociencia”, *Anuario Cultural digital 2017* (2017): 96, consulta septiembre 10 de 2018, <https://bit.ly/2RPyvsj>

A través de estímulos externos, la facultad sensitiva se activa y sólo a través de ella. Aristóteles considera que “el alma primero percibe, luego entiende y entonces se mueve. Ese es el fin último del alma, por esencia”.²⁸ La teoría del historiador del arte, Hans Belting, expuesta en su texto *Antropología de la imagen* habla sobre el ser humano que “es un receptáculo de imágenes, en el sentido amplio de la palabra, como resultado de una simbolización personal y colectiva”.²⁹ Podemos concluir a partir de esto que los sentidos nos sirven para percibir al mundo y en un proceso interno determinamos el valor de la información recibida que genera un movimiento específico, en un flujo continuo, ya que la imagen desde la perspectiva de Belting está en continua actividad.

En caso de darle al espectador ciertas pautas perceptuales, éste las enriquecerá con su propia imaginación, para llegar a las acciones externas e internas que el espectador decida, por esto me gustaría profundizar un poco más en el proceso de la imaginación a partir de los sentidos, y de la memoria, pues como diría Bachelard en *La poética del espacio*, “memoria e imaginación no se pueden disociar. Juntas construyen una comunidad de recuerdos e imágenes”.³⁰ Imagen contemplada por Bachelard “desde la amplitud, fuerza y sentido subjetivo que trasciende la percepción objetiva de una realidad específica”.³¹ Para Aristóteles también es evidente que “la memoria corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación: todas las cosas que son imaginables son objetos de la memoria”.³² El estímulo produce la impresión de una especie de semejanza de lo percibido. Es decir que no podemos evocar nada que no se haya percibido antes. La

²⁸ Aristóteles, *Acerca del alma*, 131.

²⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 14.

³⁰ Bachelard, *Espacio*, 35.

³¹ Bachelard, *Espacio*, 10.

³² Aristóteles, *Del sentido*, 43.

imaginación y el recuerdo son un trabajo de relaciones con nuestro pasado. Esa es la manera de recordar, de ver, de oler y de percibir lo que no está presente, y de interpretar lo que sí se encuentra en ese momento en una realidad fáctica. El recuerdo, para Aristóteles, “consiste en la existencia potencial del estímulo efectivo; por el que el sujeto es movido o estimulado desde el mismo impulso”.³³

La generación de estos impulsos no es tan evidente, Bachelard identifica que “nuestros sueños nos conducen a las verdaderas casas del recuerdo, esa entidad íntima, única y compleja que nos brinda un cuerpo de imágenes enriquecidas por un onirismo fiel, que se resisten a toda descripción”.³⁴ Describirlas equivaldría a enseñarlas. Es más conveniente utilizar los estímulos sensoriales en un escenario poético que se vive sin poderlo repetir con la palabra, generado por el suceso presente, la memoria del espectador y la imaginación resultante de este.

“Si los sentimientos son motivación generada por la información de lo sentido”, como nos indica Agnes Heller, son los juicios que nos permiten modificarnos,³⁵ entonces podemos reforzar la teoría de Aristóteles sobre la activación de los sentidos como “el primer paso para acceder a una existencia mejor, pues gracias a la percepción, el movimiento de los seres cobra sentido y finalidad”.³⁶

³³ Aristóteles, *Del sentido*, 47.

³⁴ Bachelard, *Espacio*, 43.

³⁵ Heller, *Sentimientos*, 63.

³⁶ Aristóteles, *Acerca del alma*, 142.

1.3 En búsqueda de una poética sinestésica

Robert Anton Wilson plantea que “la idea de que sólo existe una realidad es una conspiración para destruir el arte”.³⁷ Para Chantal Maillard, catedrática de filosofía, “crear mundos responde a una necesidad de ficción. La imaginación es capaz de fijar las percepciones, de reproducirlas y de jugar con ellas. Crear mundos es dar sentido, organizar lo que acontece y transformarlo en un suceso para mostrarle a la conciencia aquello que parece incapaz de ver”.³⁸ En esta investigación, se abordan los procesos de las realidades alternas a partir de nuestras antenas perceptuales, en especial la del olfato y su combinación con los otros sentidos para llegar al ensueño de la vida. Así piensa Bachelard cuando menciona que “se comunica únicamente a los otros una orientación hacia el secreto, sin poder decir jamás éste objetivamente. En esta vía se orienta al onirismo, no se le realiza”.³⁹

El camino es nebuloso, inestable, al igual que la meta. Entre más evidente más perdido te encontrarás en el viaje hacia el alma. Sobre todo en esta época en que gobierna el imperio de las imágenes visuales, como considera Salas Vilar, “ellas nos provocan sensaciones y emociones por doquier”.⁴⁰ Sartori advierte que la imagen visual también nos puede engañar.⁴¹ Para Hermann Nitsch, “las vías de comunicación que fomentan la velocidad, permiten ver muy poco del paisaje original”.⁴² Byung-Chul Han, filósofo de la cultura y el arte, en su obra *En el enjambre*, afirma que “el medio digital despoja la comunicación de su carácter táctil y corporal, hemos abandonado la tierra, el orden terreno, y por ende los

³⁷ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 77.

³⁸ Chantal Maillard, *La razón estética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 20.

³⁹ Bachelard, *Espacio*, 43.

⁴⁰ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 20.

⁴¹ Sartori, *Homo videns*, 99.

⁴² Picazo, *Estudios sobre performance*, 51.

sentidos que requieren de este tipo de contacto”.⁴³ Desde la sinestesia se busca combatir estas inercias: la velocidad y la imagen visual, encontrar distintos caminos de percepción y crear nuevas rutas de información emocional. Con esta comunión de percepciones, “se configura un mundo diferente, donde surgen nuevas maneras de concebir cualquier experiencia y de responder a ella”, dice Salas Vilar.⁴⁴ Los creadores escénicos pueden generar mecanismos de percepción que jueguen con la espontaneidad del público como sugiere Nitsch⁴⁵ y enriquecer su experiencia, siempre con moderación. Pues con Aristóteles observamos que “el exceso de todos los sensibles destruye el sensorio, de manera que el exceso de lo tangible destruye también el tacto”,⁴⁶ y el espectador terminaría vacío, o peor aún, igual que al principio. Cuando el canal perceptual es despertado, la resonancia del estímulo continúa después de su existencia ya que la sensación continúa en el interior de la persona aunque los sentidos exteriores ya no perciban el estímulo. Si logramos llevar algún sentido a estados poco habituales de su cotidianeidad, generados por la sensualidad de las cosas, alcanzaría instantes de éxtasis, los cuales Salas Vilar delimita como “momentos de pasión en que los pensamientos se disuelven y en el cual la mente está, por un tiempo, perdida”.⁴⁷ Extravío que sucede por recibir un fragmento del universo sin un grano de materia, desde la particular e individual existencia de cada receptor que recibe una verdad en un momento de extrema lucidez generada por la expansión de sus sentidos.

⁴³ Byung-Chul Han, *En el enjambre* (Barcelona: Herder, 2013), 28.

⁴⁴ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 77.

⁴⁵ Picazo, *Estudios sobre performance*, 213.

⁴⁶ Aristóteles, *Obras filosóficas Volumen I* (México: CONACULTA, Océano, 2000), 257.

⁴⁷ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 17.

Para Timothy B. Layden, “las herramientas comunicativas sinestésicas sirven para transmitir ideas abstractas que encontramos difícil de expresar de manera típica”.⁴⁸ Incluso Salas Vilar recuerda algunos textos de García Márquez como: “una vieja tisana sabe a procesión, un pan sabe a baúl o una sopa sabe a rincón”.⁴⁹ Estos son ejercicios literarios sinestésicos que expresan con eficacia algo tan indescriptible como un sabor. Esa es la posibilidad de la sinestesia en la poesía, la de poder decir lo indecible. En la literatura puede ser muy evidente, como lo vemos con algunos textos de García Márquez, Baudelaire o Proust. Pero en la escena también podemos llegar a experiencias poéticas desde la reconexión de los sentidos, ampliando nuestra existencia a una realidad mayor de la que habitamos. Nitsch, nos sugiere: “sentir la profundidad de las cosas”.⁵⁰ Para implicarnos, diría Agnes Heller.

Salas Vilar nos recuerda a William Blake cuando dijo, “Si las puertas de la percepción se depurasen, todo aparecería a los hombres como es: infinito”.⁵¹ Expandir la experiencia del espectador, en la búsqueda de las posibilidades de sus distintos canales sensoriales, como la del olfato.

⁴⁸ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 39.

⁴⁹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 38.

⁵⁰ Picazo, *Estudios sobre performance*, 53.

⁵¹ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 215.

II. El olfato en una experiencia escénica

2.1 Efectos teóricos y experimentados de los estímulos olfativos

Cada sentido nos comunica una parte específica y necesaria del mundo que en conjunto con los otros canales perceptuales nos adentra a las profundidades del universo. Para Bachelard, “si una simple imagen es nueva, abre un mundo”.⁵²

La filósofa Chantal Jaquet manifiesta que “al dejar de caminar en cuatro patas y alejarse del suelo, el ser humano se desvinculó de su nariz y se sustrajo del poder del olor para darle mayor prioridad a la vista”.⁵³ Sin embargo parece ser más una costumbre socialmente aprendida. Por ejemplo, un bebé se guía a través de su nariz hacia el seno materno e identifica a su madre por su olor en los días subsiguientes al nacimiento. En el libro, *Filosofía del olfato*, se observa que “la supuesta debilidad del olfato se debe menos a la configuración anatómica del hombre que a la falta cultural de atender al olfato”.⁵⁴ Y concluye que “el salvaje cuenta con un olfato más fino y desarrollado que el hombre civilizado por una cuestión cultural”.⁵⁵ El olor es visto como un sentido primitivo en parte, para Jaquet, “por su cuestión invasiva, es una ofensa al libre albedrío, penetra en la intimidad”.⁵⁶ El sociólogo y economista Martin Lindstrom en su estudio *Brand sense* confirma que “podemos taparnos los ojos y los oídos, dejar de tocar y rechazar un sabor, pero el olor es parte del aire que respiramos”.⁵⁷ Es el único sentido que no se puede apagar y nos conecta con el universo. “El aire puro es conciencia del instante libre, de un instante

⁵² Bachelard, *Espacio*, 170.

⁵³ Chantal Jaquet, *Filosofía del olfato* (México: Paidós, 2010), 29.

⁵⁴ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 36.

⁵⁵ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 40.

⁵⁶ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 53.

⁵⁷ Martin Lindstrom, *Brand sense* (México: Grupo Editorial Patria, 2015), 25.

que abre un porvenir”.⁵⁸ Por ello, me parece un canal perceptual que ofrece algo distinto en una experiencia escénica.

Hobbes muestra que “la percepción del olor es sintomática de la relación que tiene con el mundo, el sujeto marcado por sus afectos y su pasado”.⁵⁹ Por ello, el olor nos lleva por ilusiones reiterativas, en las que el sujeto puede ser víctima de sus apariencias.⁶⁰ Porque “los perfumes no se encuentran en el mundo, sino en la nariz, y es ella quien nos engaña”.⁶¹

Como en un sistema de comunicación básico, el olor tiene dos vertientes: el emisor y el receptor. El receptor puede tomar por real un estímulo olfativo a partir de sus recuerdos y vivencias; sin importar el mensaje exteriorizado por el emisor. De hecho siempre se da en una multiplicidad de olores es decir, es imposible en la experiencia sensorial oler sólo un olor.

Para Jaquet, “el olor puede ser fermento de odio o transformarse en un poderoso factor de atracción”.⁶² “Oler al otro es penetrar en su intimidad y poseerlo a sus espaldas, inhalándolo e incorporándolo a uno”.⁶³ La sensibilidad olfativa no deja a nadie indiferente. Es una fuerza excitante que preside al nacimiento del deseo y la repulsión. Sentimientos y sensaciones que quedan marcadas en la memoria. “La nariz inhala bocanadas completas del pasado olvidado aderezadas con imaginación”, expone Jaquet en la *Filosofía del olfato*.⁶⁴ Estos son los singulares ingredientes que tenemos para crear una experiencia escénica

⁵⁸ Bachelard, *El aire y los sueños*, 171.

⁵⁹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 88.

⁶⁰ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 87.

⁶¹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 82.

⁶² Jaquet, *Filosofía del olfato*, 117.

⁶³ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 118.

⁶⁴ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 135.

desde el olfato: los recuerdos y la imaginación, personales y culturales, con los que cuenta el espectador. Que el creador puede intuir pero nunca sabrá con certeza.

Infinidad de olores tienen infinidad de interpretaciones. Para Piet Vroon, psicólogo y filósofo, “la clasificación de los olores ha resultado ser un problema, a diferencia de los estímulos visuales y auditivos, por la complejidad de agruparlos bajo un mismo denominador basándose en sus propiedades físicas o químicas comunes, mucho menos por su interpretación cultural”.⁶⁵

Lindstrom encontró que existen más de 100,000 olores en el mundo.⁶⁶ Linneo (1707-1778), investigador sueco, creador de un sistema taxonómico para las plantas que todavía se sigue usando, dividió las impresiones olfativas en siete clases, según su cualidad agradable (hedónica).⁶⁷

- Aromáticas.
- Olorosas o perfumadas.
- Olor a ambrosía o almizcle.
- Fuertes o con olor a ajo.
- Pestilentes o con olor a cabra o a sudor.
- Repugnantes.
- Nauseabundas.

⁶⁵ Piet Vroon, *La seducción secreta: psicología del olfato* (Barcelona: Tusquets, 1999), 70.

⁶⁶ Lindstrom, *Brand sense*, 93.

⁶⁷ Vroon, *La seducción secreta*, 71-72.

Sostuvo también que “los olores de ciertas plantas nos evocan determinados olores corporales, en especial los de órganos genitales y secreciones”.⁶⁸ Henning ideó un modelo de olores en el que las impresiones olfativas se representaban por forma geométrica.⁶⁹ Como ellos, muchos otros científicos trataron de clasificar al mundo olfativo, y otros tantos investigadores se reusaron a buscar una catalogación de las impresiones olfativas, al considerar que el aspecto cultural y personal juega un papel importante en esta experiencia.

Si le sumamos que casi todos los olores cotidianos no son olores puros, sino mezclas, se puede concluir que un odograma puede sesgar nuestra labor de crear experiencias olfativas en nuestras obras, ya que cada una tendrá un universo particular y su relación aromática, igualmente, se abordará de forma especial. En lo que están todos de acuerdo es en que al percibir un olor, se nos comunica una señal positiva o negativa, qué sustancia olemos; tiene un interés secundario. Si nos vamos a lo más primitivo, un animal necesita del olfato para huir del peligro, ir en pos de lo agradable y no abandonar los lugares familiares. En general, “el olfato está dirigido a la satisfacción de nuestras necesidades básicas a partir de impulsos emocionales”.⁷⁰ El olfato despierta nuestro sentido de alerta, pero es insuficiente para aterrizar nuestra experiencia a niveles semánticos. Para ello, es necesario valernos de los otros sentidos que completen la información.

“El elemento emocional-afectivo del olfato detona la memoria debido a las conexiones con el sistema límbico y el hemisferio derecho del cerebro” especifica Vroon.⁷¹

⁶⁸ Vroon, *La seducción secreta*, 72.

⁶⁹ Vroon, *La seducción secreta*, 73.

⁷⁰ Vroon, *La seducción secreta*, 137.

⁷¹ Vroon, *La seducción secreta*, 146.

Y las imágenes evocadas mediante el olor tienen a menudo una carga emocional por impulsos presentes o depositados en la memoria.

Avery Gilbert, psicólogo sensorial, halla dos caras en la moneda olfativa. La primera es luminosa, se trata de los perfumes, las flores y el vino ocupan las cumbres soleadas del paisaje olfativo. Más allá se extiende el lado oscuro, un cenagal apestoso de goma quemada, huevos podridos y el silencioso pero letal pasajero del autobús.⁷² Todo ello son percepciones, no cosas en el mundo. El mensaje olfatorio recibido está en el receptor, en su interpretación a partir de sus vivencias apoyado por el resto de detonadores sensoriales dirigidos a otros sentidos. Otro elemento que considera Jaquet en la experiencia olfativa es la movilidad.⁷³ Su relación con el tiempo y el espacio. Sostener un objeto aromático frente a la nariz e inhalarlo varias veces, es una forma infalible de embotar la nariz. “Basta con un minuto de tal respiración profunda para que un olor se haga más difícil de detectar”.⁷⁴

“La adaptación olfatoria recalibra nuestras narices a las condiciones de fondo” como indica Gilbert. También afina nuevos olores en el fondo, liberando nuestra atención para el siguiente nuevo aroma que podría estar arrastrándose hacia nosotros.⁷⁵ Esta inestabilidad verdadera junto con la sugestión (mentira) hacen del olfato un canal perceptivo poco confiable. Basta con esperar un olor para desencadenar su percepción, debido a que los olores no ocurren sólo en la nariz, sino que interviene el sistema nervioso. Para Gilbert, “el

⁷² Avery Gilbert, *La sabiduría de la nariz* (Barcelona: Ediciones B, 2009), 30.

⁷³ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 330.

⁷⁴ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 103.

⁷⁵ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 105.

cerebro regula los aspectos físicos y cognitivos de la percepción de olor”.⁷⁶ Esta relación nariz-cerebro es la causante de constantes engaños y confusiones que nos genera el olfato, por su grado emocional, lo que permite condicionar, hasta cierto punto, a las personas a sentirse bien o mal, a partir de buenas o malas experiencias repetidas, acompañadas con olores específicos.

En estos menesteres para Lindstrom, los olores sutiles pueden ser más persuasivos pues es más difícil que nuestro juicio intervenga.⁷⁷ El sistema olfativo es capaz de identificar una lista interminable de olores que a diario nos rodean. Los aromas evocan imágenes, sensaciones, recuerdos y asociaciones. El olor nos afecta de modo sustancial más de lo que nos damos cuenta.

Para Jaquet, “el perfume tiene una fuerza de persuasión más fuerte que las palabras, el destello de las miradas, los sentimientos y la voluntad”.⁷⁸ La fuerza de persuasión del perfume no se puede contrarrestar, nos invade como el aire invade nuestros pulmones, nos llena, nos satura, no existe ningún remedio contra ella. Es ella quien se apodera de nosotros.

“Si todas las cosas se volvieran humo, por la nariz las conoceríamos”, decreta Jaquet.⁷⁹ Un conocimiento que surge de la percepción, porque no todo conocimiento proviene de un proceso intelectual y racional; y en el caso del mundo aromático, resulta muy difícil de catalogar debido al papel tan importante que juega el recuerdo de cada receptor.

⁷⁶ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 109.

⁷⁷ Lindstrom, *Brand sense*, 27.

⁷⁸ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 348.

⁷⁹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 366.

2.2 El olfato en comunicación con otros canales de percepción

El olfato es tal vez el sentido que mejor cumple la función básica de diferenciar entre el “yo” y el “no yo”, entre lo que es relevante y lo que no. Así Vroon profundiza en la importancia del olfato para la toma rápida de decisiones. “Se trata de un sentido que no suele esperar el juicio de nuestras facultades reflexivas intelectuales”.⁸⁰ Funciona a base de reacciones que están al servicio de nuestros intereses emocionales y que pueden resumirse en: continuar, detenerse, huir o buscar el origen del detonador. La nariz no se mete en la política ni le da prioridad a la razón, cualquier demora puede ser catastrófica.

Para Jaquet, “el lenguaje olfativo es tan sutil e insinuante como la lengua literaria, pues penetra al hombre sagaz, lo envuelve y lo embauca, instalándole efluvios tenues, tenaces”.⁸¹ “El olfato no se percibe de forma consciente, sino asociado a las demás sensaciones”.⁸² Nacimos para hacer conexiones, declara Lindstrom.⁸³ Y el primer instante donde ejercemos esa capacidad es en la percepción sensitiva.

En esta mezcla de percepción multisensorial el olfato se puede adaptar de dos maneras, para Vroon:⁸⁴

- Autoadaptación, la sensibilidad a un olor depende del tiempo que se huelga y de la intensidad del mismo.
- Adaptación cruzada, la adaptación de la nariz a un determinado olor puede afectar la sensibilidad a otro olor.

⁸⁰ Vroon, *La seducción secreta*, 254.

⁸¹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 289.

⁸² Jaquet, *Filosofía del olfato*, 169.

⁸³ Lindstrom, *Brand sense*, 130.

⁸⁴ Vroon, *La seducción secreta*, 86.

La interconexión de los canales sensoriales es inapelable. Resulta imposible recibir un estímulo perceptual mientras los otros sentidos se encuentran cancelados. Todos se encuentran siempre en constante labor de recepción, es imposible limitarlos por más que intentemos limitarlos. Siempre estamos percibiendo.

Por los argumentos recién expuestos, me resulta fundamental reflexionar sobre el diálogo que el olfato tiene con los otros sentidos involucrados en los procesos de la percepción humana.

Con el gusto

Sin dudarlo, el gusto es el sentido con mayor interrelación con el olfato, en primer lugar, por sus labores en la alimentación y en segundo, por ser los dos sentidos menos racionales. Son sentidos relacionados más con el placer que con el conocimiento de objetos externos, al contrario de la vista, el tacto o el oído.

Gracias al gusto y al olfato, uno tiene la posibilidad de degustar y disfrutar los alimentos, lo que ayuda a consumir lo saludable y rechazar lo que nos hace mal. Gilbert encontró que “los carnívoros no huelen su comida, los herbívoros sí, para discriminar las plantas, mientras que los humanos huelen su comida para saborearla, por placer sensorial”.⁸⁵ Es por ello que, el ser humano sazona su comida. El uso de especias es un hábito humano universal. Cada cultura tiende a combinar un pequeño número de ingredientes de sabor.⁸⁶ El olor aporta la mayor contribución al sabor. Para Gilbert, “la lengua sólo proporciona cinco canales de información: amargo, dulce, agrio, salado y

⁸⁵ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 114.

⁸⁶ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 117.

umami. Algo rudimentario en comparación con los 350 receptores diferentes y las docenas de categorías receptivas disponibles para la olfacción”.⁸⁷ Unos ejemplos puntuales de Gilbert son el caviar y el café, el primero sabe a copos de avena salados y el café es agua amarga, pero combinados con sus respectivos olores, transforma la experiencia de comerlos en algo extraordinario.⁸⁸ Esto aunado al aspecto cultural que resulta ser la gastronomía, vuelve más particular la experiencia olfativo – gustativa.

Algo que me parece importante, son los dos caminos físicos de la nariz que encontró Gilbert, “uno desde el mundo exterior y otro desde la boca. Una comida huele distinto afuera que dentro de la boca”.⁸⁹

Con lo auditivo

“Así como un olor se vincula con la memoria, un sonido lo hace con el estado de ánimo”, en palabras de Lindstrom.⁹⁰ Ambos son sentidos muy emocionales, se perciben por separado, establece Jaquet, y se seleccionan gracias a la memoria. Parecen adquirir una existencia doble, como olor y como sonido. La memoria aumenta y se refuerza, puesto que una sucesión de sonidos evoca una continuidad de olores y ayuda a recordarlos. Sin embargo, esta asociación entre el olfato y el oído corre el riesgo de que uno eclipse al otro. “No obstante, propicia el desarrollo de las facultades del alma que forma más ideas abstractas en la medida que es capaz de concebir las modificaciones de esta relación de sentidos a partir de la extensión de la memoria y la capacidad de abstracción”.⁹¹ Por ejemplo, en rituales religiosos es muy común mezclar los canales auditivos y los del olfato.

⁸⁷ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 111.

⁸⁸ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 112.

⁸⁹ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 113.

⁹⁰ Lindstrom, *Brand sense*, 22.

⁹¹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 431.

Jaquet busca en una ceremonia budista escuchar el incienso, no respirarlo. El incienso contiene la palabra de Buda. Escuchar como la idea de un esfuerzo y de una búsqueda. La escucha del incienso no se resume a una simple inhalación, sino que implica un esfuerzo de atención y concentración para discernir su naturaleza y comprender su esencia.⁹²

Con la vista

La vista es el sentido más seductor de todos, Lindstrom piensa que a menudo invalida a los demás.⁹³ Vroon avizora “olores inexistentes al percibir un color o un objeto que genera un determinado aroma, aunque en esa ocasión sea inodora o irradie uno distinto al cotidiano”.⁹⁴

Al ser tan poderosa, la vista funciona en gran medida cuando el sujeto es más espectador que actor. Su degustación es más imaginaria, a diferencia del olfato en el que el deleite se da por un detonador real.

Jaquet diserta que “el olfato puede ser soporte de un paradigma basado en la vista y servir para poner en evidencia lo que no se ve”.⁹⁵ O viceversa, los paisajes visuales pueden evocar ciertas sensaciones y poner en funcionamiento el sistema olfativo.⁹⁶

Con el tacto

No encontré una relación directa y exclusiva del tacto con el olfato. Aunque, los humos y gases densos pueden dirigirse a ambos sentidos de forma simultánea. Generalmente, las

⁹² Jaquet, *Filosofía del olfato*, 309.

⁹³ Lindstrom, *Brand sense*, 20.

⁹⁴ Vroon, *La seducción secreta*, 153.

⁹⁵ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 389.

⁹⁶ *Sensorama*, la compañía que analizaremos más adelante utiliza este paradigma como su pilar de creación, al que llaman silencio visual, donde limitan la vista del espectador para potenciar el resto de los sentidos.

experiencias sensitivas donde estos dos sentidos mantienen una interconexión, lo hacen de igual manera con otros canales perceptuales.

La suma de todos los sentidos

“Si pudiéramos combinar la sinergia sensorial de todos los sentidos, le agregaríamos otra dimensión sustancial en grado superlativo a cada experiencia”, delibera Lindstrom.⁹⁷ El estudio de *Brand Sense* reveló que “cuando más puntos de contacto sensorial se apalancan al crear una experiencia, mayor es la cantidad de recuerdos sensoriales que se activan”.⁹⁸

Para Lindstrom, almacenamos nuestros valores, sentimientos y emociones en bancos de memoria. El ser humano cuenta con cinco cintas: lo visual, lo auditivo, lo oloroso, los sabores y lo táctil; los cuales contienen más datos de los que se pudiera imaginar pues se relacionan con nuestras emociones y todo lo que estas implican.⁹⁹ En la combinación de estas cintas en una misma experiencia, surge el fenómeno de la adaptación de Vroon, que consiste en que “la sensibilidad de un sentido se ajusta a las circunstancias, en especial a la duración e intensidad del estímulo”.¹⁰⁰ Pues la cantidad afecta la calidad. Un cambio en las propiedades cuantitativas del estímulo tiene también consecuencias en las características psicológicas de la percepción asociada. De esto, se deduce que los sentidos no son rígidos ni son instrumentos de registro objetivos. Bachelard afirma que “visto desde las mil ventanas de lo imaginario, el mundo es mudable”.¹⁰¹ Cada momento y situación alberga un sinnúmero de posibilidades para que el receptor perciba hacia una u otra dirección.

⁹⁷ Lindstrom, *Brand sense*, 18.

⁹⁸ Lindstrom, *Brand sense*, 69.

⁹⁹ Lindstrom, *Brand sense*, 11.

¹⁰⁰ Vroon, *La seducción secreta*, 85.

¹⁰¹ Bachelard, *Espacio*, 170.

Lindstrom dibuja la línea fina y tenue entre autenticidad y artificio, y de cómo esta línea tiene todo que ver con la manera en que combinamos los sentidos.¹⁰² Aunque algún estímulo sensorial sea artificial, si forma parte de la ilusión total, el estímulo se acepta por nuestra conciencia y lo tomamos como válido dentro de la experiencia que estamos viviendo en ese momento.

Cuanto más sentidos intervienen en la experiencia escénica, hay más probabilidades de que los espectadores vivan algo significativo.¹⁰³

2.3 El sentido del olfato en una experiencia escénica

“El poeta aéreo¹⁰⁴ agranda el mundo más allá de todo límite”, argumenta Bachelard.¹⁰⁵ Ahora, al tener un panorama más amplio de las posibilidades del olfato, me gustaría abordar la búsqueda de su rol en una experiencia escénica desde distintas perspectivas del acontecimiento teatral.

Desde la subjetividad, el sonido no se encuentra en el objeto que escuchamos, sino dentro de nosotros mismos. Así, el olor, el gusto y el resto de las percepciones sensoriales no son iguales para todas las personas, depende en gran medida de la educación, de la cultura del individuo y de su capacidad para dotarlos de significado.

El olor remite al mundo de las apariencias, Jaquet precisa que “no se puede confiar en ninguna especulación sólida”.¹⁰⁶ Los aromas poseen un poder ambivalente y ejerce una

¹⁰² Lindstrom, *Brand sense*, 116.

¹⁰³ Lindstrom, *Brand sense*, 142.

¹⁰⁴ El concepto del poeta aéreo lo maneja Bachelard en su libro *El aire y los sueños* para referirse al soñador de imágenes dinámicas más allá de sus percepciones visuales.

¹⁰⁵ Bachelard, *El aire y los sueños*, 61.

¹⁰⁶ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 18.

influencia insidiosa sobre las personas porque “a la percepción del estímulo presente se le entremezcla la memoria y la imaginación del individuo”.¹⁰⁷

“Desde lo interno, el olfato es el sentido de la interioridad y de la profundidad, pues permite penetrar en la intimidad de los seres y de las cosas y hacer sentir su esencia”.¹⁰⁸ En virtud de su carácter intrusivo, el olor permite acceder al corazón del ser y desquiciar su intimidad; suprime las fronteras entre lo exterior y lo interior, las fusiona.

“El perfume es hermano del aliento, conjetura Jaquet. Una vez en su interior, el perfume va directo al corazón”.¹⁰⁹ En otra época, se decía que quien dominaba los olores, dominaba el corazón de los hombres, sus emociones. Sobre esta aseveración, Lindstrom enunció seis tipos básicos de respuesta emocional a los colores. Cada respuesta contiene un descriptor positivo y negativo:¹¹⁰

- DESEO: la atracción o repulsión son impulsos primitivos que nos llevan a movernos hacia el objeto o huir de él.
- ENTUSIASMO: entre lo vigorizante o exasperado, el impulso modifica el ánimo con que enfrentamos el objeto.
- DOMINACIÓN: parte de lo facultado o inadecuado, donde el impulso refuerza o contradice la pertinencia del objeto ante la situación que lo envuelve.
- GOCE: la felicidad o tristeza que nos genera el aroma va orientada a la emotividad del corazón.

¹⁰⁷ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 125.

¹⁰⁸ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 170.

¹⁰⁹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 123.

¹¹⁰ Lindstrom, *Brand sense*, 157.

- REALIZACIÓN: lo contento o ansioso se refiere al estado de satisfacción por las consecuencias del impulso.
- PAZ: trata de la tranquilidad o la inquietud que producen ciertos olores e incluso dejan su estela de bienestar, cuando el impulso se marcha.

“Los cuentos más emocionantes pueden fascinarnos o intrigarnos, pero a menudo echan mano de elementos que nos obligan a dejar a un lado nuestra incredulidad. Sólo es necesario estimular, realzar y vincular. Nacimos para hacer conexiones”,¹¹¹ atribuye Lindstrom, entre sentidos, recuerdos y realidades siempre que estemos en una disposición activa y no exista incongruencia entre los puntos aclara Gilbert.¹¹² De lo contrario, los vínculos podrán llevarnos a territorios inexplorados y endebles. Por ello, la importancia de desarrollar una dramaturgia del olfato que se vincule con las dramaturgias¹¹³ de otros lenguajes sensoriales que intervengan en la obra.

Desde lo corporal, los olores nos comunican algo acerca del entorno en el que nos hallamos. Comparado con las innumerables imágenes que recibimos, los olores son más contundentes, nos menciona Vroon, “pueden influir en nuestras actividades y su efecto sobre la conducta es mayor del que se suele pensar”.¹¹⁴ El órgano olfativo puede percibir un olor sin que seamos conscientes de ello, y por lo tanto puede hacer que este olor afecte a nuestra conducta y estado anímico en el momento de percibirlo, en el presente, al igual que el teatro.

¹¹¹ Lindstrom, *Brand sense*, 130.

¹¹² Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 202.

¹¹³ Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro* define la dramaturgia como “la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra. El vínculo específico entre una forma y un contenido”.

¹¹⁴ Vroon, *La seducción secreta*, 163.

En la escena, los aromas más tenues son los más efectivos, prevé Gilbert, de lo contrario la gente se sentiría obligada a definirlo, en vez de experimentarlo por sus sentimientos y su inconsciente.¹¹⁵ Desde lo desagradable, el olfato funciona, para Jaquet, como principio de identificación y de reconocimiento de las cosas y de los seres.¹¹⁶ Los olores característicos de nuestra vida diaria y del pasado, no son siempre agradables. Sin embargo, “hemos buscado dominar los humores, alientos, flatulencias y sudores, en nombre de una higiene y de una moralidad cultural que los engloba bajo la categoría de sucio”, establece Jaquet.¹¹⁷ Pero no hay objetos fétidos en sí, según Spinoza. Son modos de pensar que “nacen de las comparaciones entre las formas en que las cosas nos afectan”.¹¹⁸ Incluso algunos aromas exquisitos emanan de ciertas sustancias pútridas, como el almizcle y la algalia, indica Jaquet.¹¹⁹ “Al superar el carácter compulsivo de los aromas, podremos sublimar su significado”, nos promete Vroon.¹²⁰

Desde lo místico, “el olfato es el sentido místico por excelencia colmado de bestialidad, inmundicia, espiritualidad y santidad”, sentencia Jaquet.¹²¹ La invisibilidad del aroma evoca la invisibilidad de los dioses y su sutileza es proporcional a su idealidad e incluso a su inmaterialidad. Se impregna a los fieles de su presencia real, los envuelve en una misma comunidad sensorial y los hace comulgar de manera muy estrecha.

La ritualidad del olfato en celebraciones religiosas se encuentra en gran relación con la experiencia estética de un hecho escénico. “Un aroma repentino puede recorrer

¹¹⁵ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 209.

¹¹⁶ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 41.

¹¹⁷ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 61.

¹¹⁸ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 66.

¹¹⁹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 19.

¹²⁰ Vroon, *La seducción secreta*, 197.

¹²¹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 75.

kilómetros de distancias y decenas de años”, reflexiona Gilbert.¹²² El reto se encuentra en crear elementos fuertes, capaces de subsistir por sí solos pero al mismo tiempo integrados y sinérgicos, que puedan llevar la experiencia a un nuevo nivel de familiaridad.¹²³

Del estudio de *Brand Sense* de Lindstrom se desprende que si usted muestra la imagen visual de una fresa y después le agrega olor a fresa, el efecto será bueno pero no asombroso. Atrae la atención pero no se recuerda porque es algo esperado. Sólo cuando se combinan los sentidos en formas no tradicionales, se da el verdadero proceso de recordar, como al mostrar la fotografía de un auto y después agregarle el olor de los asientos de piel, o al mostrar una ilustración de pelotas de tenis, se le agrega el aroma a pasto recién cortado. Los dos elementos no son por fuerza predecibles, pero sí lo bastante lógicos para justificar su conexión.¹²⁴

“La estética olfativa busca la expresividad del olor, desde el surgimiento de un imaginario que se pliegue a las leyes olfativas consagradas a una sensorialidad pura”, detalla Jaquet.¹²⁵ De otra forma, “la creación de perfumes no rebasaría el estadio del arte del encanto, ni podría elevarse al nivel de las Bellas Artes, puesto que tiene por función agradar y reforzar el potencial de seducción”, sentencia Jaquet.¹²⁶ Para Percy Bysshe Shelley, “el aire es una flor inmensa, la esencia floral de la tierra entera”.¹²⁷ Para Gilbert, “es necesario la empatía y la imaginación olfatoria para traducir los impulsos aromáticos e inventar nuevos aromas comunicantes”,¹²⁸ por lo que se necesita desarrollar un canal

¹²² Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 222.

¹²³ Lindstrom, *Brand sense*, 34.

¹²⁴ Lindstrom, *Brand sense*, 128.

¹²⁵ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 149.

¹²⁶ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 250.

¹²⁷ Bachelard, *El aire y los sueños*, 170.

¹²⁸ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 154.

sensorial del olfato dentro del entorno semántico general para lograr una verdadera experiencia estética desde esta frecuencia perceptual. Helen Mc Afee encontró que “cuando los olores no son aportados por el valor de la forma, la impresión sobre el espectador es más profunda”,¹²⁹ ya que el olor resulta ser una pieza del engranaje del universo, reforzado por el resto de piezas que componen la obra. Lindstrom piensa que “si todos los sentidos generan la misma respuesta emocional, la experiencia se vuelve más fuerte”.¹³⁰ Añaden otra dimensión al objeto o experiencia. Jaquet sueña con un universo donde los perfumes, los colores y los sonidos se correspondan en una conciliación cultural y situacional dentro de una experiencia estética total en la que la falta de algún canal perceptual la desconfigure.¹³¹ Para ello, debemos poseer un gran conocimiento de los canales perceptuales que la constituyan. Porque cada elemento contribuye a toda la obra. Las primeras preguntas que deben hacerse son: ¿Qué desea crear? ¿Qué tipo de experiencia? ¿Y qué mensaje desea comunicar?, nos recomienda Lindstrom.¹³² Desde lo escénico, el olor, al igual que el sabor y el color, la sonoridad y la dureza, no son una cualidad de las cosas, sino una especie de ropa que cubre su desnudez, detecta Jaquet, el creador reinterpreta los signos y desprende la verdad de las sensaciones.¹³³ El espectador recibe esa verdad por los canales perceptivos que el creador propone.

En el caso de los perfumes, ellos son presencia, más que representación como observa Jaquet; están en uno cuando se respira.¹³⁴ Para él, “las categorías olfativas son fluidas y destinadas a expresar el paso, el movimiento, el aliento y la descomposición de las

¹²⁹ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 157.

¹³⁰ Lindstrom, *Brand sense*, 158.

¹³¹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 155.

¹³² Lindstrom, *Brand sense*, 33.

¹³³ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 198.

¹³⁴ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 260.

cosas que son tan difíciles de plasmar en las artes plásticas tradicionales”.¹³⁵ Los paisajes aromáticos logran una metamorfosis sutil y de una delicadeza aérea. Su calidad se determina por la nota olorosa, la intensidad y la duración, afirma Jaquet, “el arte de la perfumería es un arte de lo efímero, del esplendor pasajero”.¹³⁶ Un acontecimiento aromático por sí sólo puede ser teatralizable.

Para Jaquet, “el lenguaje olfativo es tan sutil que penetra al hombre sagaz, lo envuelve y lo embauca”. Todo se basa en una serie de contrastes, y en un equilibrio de tensiones; entre la fuerza de la roca que remite a las profundidades de la Tierra y la evanescencia del incienso que nos remonta al cielo.¹³⁷

Jaquet encontró que “la escultura aromática deja de ser un objeto inerte colocado ante sí, pues va más allá, móvil y ligera, se difunde e irradia para tocar al espectador y envolverlo en su aura perfumada, dependiendo del momento en que lo perciba”.¹³⁸

El olor es propicio para la ensoñación. Jaquet sugiere que está dirigido al engaño o a la imaginación, a crear la imagen completa que sugiere la atmósfera.¹³⁹ Nos lleva al sueño solitario de nuestra personal cosmogonía complementa Bachelard.¹⁴⁰

Después de imaginar un efecto olfatorio, el creador lo propone para que el público lo experimente. El escenario siempre ha sido un terreno de juego experimental predilecto

¹³⁵ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 302.

¹³⁶ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 261.

¹³⁷ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 328.

¹³⁸ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 330.

¹³⁹ Jaquet, *Filosofía del olfato*, 25.

¹⁴⁰ Bachelard, *El aire y los sueños*, 245.

para el artista con mentalidad olfativa. Para elaborar un paisaje aromático eficaz, Gilbert recomienda desarrollar estándares claros y precisar qué queremos del espectador.¹⁴¹

Al formular una estrategia de gestión sensorial como la sugiere Lindstrom, uno de los criterios clave consiste en preparar el escenario, lo que le permitirá seleccionar los canales, herramientas y sentidos a los que quiera apelar cuando elabore una experiencia.¹⁴²

Un ejemplo es el *Teatro sensorial*, el cual parte de los lenguajes perceptuales para crear una experiencia particular del espectador, como me dispongo a comprobar en el siguiente capítulo.

¹⁴¹ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 203.

¹⁴² Lindstrom, *Brand sense*, 33.

III. Una mirada al *Teatro sensorial*

3.1 Los sentidos en el teatro

El teatro siempre ha sido una experiencia multiperceptual. Quisiera partir del teatro como acontecimiento, como lo propone Jorge Dubatti, filósofo, historiador y crítico del teatro, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. “Es un conjunto de hecho, praxis, acción humana, en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana”.¹⁴³ Es algo que sucede en el presente, como la percepción de los aromas.

Para que este acontecimiento suceda es necesaria la disposición del convivio teatral y de sus participantes: creadores, técnicos y espectadores, así como la apertura principal de sus sentidos porque como dice Merleau-Ponty, “el cuerpo tiene un significado comunicable, el cuerpo no es un objeto, es el medio de comunicación con el mundo, y bajo su intermediación, la obra llega al espectador”.¹⁴⁴ Al fusionar el mundo real con el ficcional, el espectador se desliza entre ambos territorios, según sus patrones perceptuales, personales y culturales.

La doctora Salas Vilar explica que “cada persona decodifica, la ilusión que percibe de la realidad”.¹⁴⁵ Cuando percibimos, la función del cerebro es interpretar el entorno a partir de la información que nos llega de él. Por lo que podemos inferir que el primer contacto con esa realidad es la percepción y después viene la interpretación del cerebro, la cual es personal y es imposible encontrar el punto en el que termina uno y empieza el otro.

¹⁴³ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 32.

¹⁴⁴ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 139.

¹⁴⁵ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 139.

“Las sensaciones son las experiencias más inmediatas y directas de la vida humana decreta” Cytowic R. E.¹⁴⁶ Es física y concreta, sin intelectualidad ni significados. Lo inmediato y simple de ella va al corazón.

Víctor Borrego expande el proceso de percibir más allá de los sentidos, en su opinión dicho proceso está influido por expectativas, vivencias y fantasías.¹⁴⁷ La memoria es uno de los principales detonadores de emociones y gracias a ella, establecemos relaciones entre las cosas. Es el caso de una melodía o una fragancia que nos puede hacer viajar a través de los recuerdos. Por ello, el creador llega al público por las puertas de los sentidos y hasta ahí tenemos injerencia en la experiencia. Ya lo dijo Bachelard, “el mundo influye en el hombre solitario mucho más de lo que pueden influir los personajes”.¹⁴⁸ El recorrido de nuestra propuesta después de haber cruzado ese umbral, se encuentra fuera de nuestro registro. La intensidad, dirección y profundidad de lo transmitido juega en una especie de caleidoscopio, donde el espectador recibe formas particulares que sus propios cristales sensoriales transforman de su pasado y expectativas. Para el filósofo político y de la estética Jacques Rancière, “el espectador es reactivado en el performance de los ejecutantes, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce”.¹⁴⁹ El espectador no es un ser pasivo en el acontecimiento teatral, acciona para que la poíesis suceda. No de una manera visible y evidente pero sí debe descolocarse del lugar donde inició la experiencia.

¹⁴⁶ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 81.

¹⁴⁷ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 42.

¹⁴⁸ Bachelard, *Espacio*, 79.

¹⁴⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010), 11.

Para Salas Vilar, “un aroma concreto, el olor de un espacio o un objeto en particular, nos pueden trasladar a realidades no presentes de una manera inmediata, como si estuvieran delante de nosotros”.¹⁵⁰ Yo rectificaría que sí se encuentran presentes, tal vez no frente a nosotros, pero sí en nuestro universo personal, creado con la sustancia ingravida de nuestra ensoñación.¹⁵¹

Es una construcción conjunta y compleja entre creador y espectador, donde los sentidos del espectador funcionan por asociación. La sinestesia, entiende la doctora Salas Vilar, “despierta conexiones entre dos o más sentidos, creando emociones multidireccionales”.¹⁵² Sugiere que esta función del cerebro es normal en todos, pero que se manifiesta sólo en ciertas personas.¹⁵³ Por ello me parece relevante tomar en cuenta el lenguaje que se dirige a cada uno de los distintos sentidos y en su conjunto, porque el cerebro en su función sinestésica relaciona todas las percepciones que suceden en ese momento para elaborar su propia experiencia, en la intensidad y ritmo que la misma persona dicta en su interior. En el caso del teatro, al integrar un mayor número de canales perceptuales en la elaboración de una obra, se amplían las posibilidades de conexión entre la obra y su espectador.

3.2 Algunos pasajes de los sentidos en la historia del teatro

El origen del teatro tiene un antecedente ritual que buscaba la comunión con lo trascendental, entendido como aquello que va más allá de la razón. Para ello, recurrieron a distintas maneras de llevar al espectador a otro lugar al que lo colocaba su razonamiento.

¹⁵⁰ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

¹⁵¹ Bachelard, *El aire y los sueños*, 63.

¹⁵² Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

¹⁵³ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

Ahí entraban las diferentes maneras de percepción corporal, es decir, lo sensorial. Desde los griegos a la actualidad, se han buscado posibilidades que se dirijan a distintos canales perceptuales. A mí me interesaron dos finalidades, principalmente:

- La de elaborar un manto que nos acerque a la realidad del universo ficcionado.
- La de construir un puente hacia una experiencia trascendental.

Un ejemplo de ello, es el teatro medieval, que me parece un estandarte del teatro que utilizó herramientas para distintos sentidos con el objetivo de brindar una experiencia trascendental, como los dramas litúrgicos que nacieron de celebraciones religiosas, compuestas de cantos, responsorios y demás herramientas que creaban un ambiente de recogimiento, puntualiza la historiadora Eva Castor en su análisis del drama litúrgico.¹⁵⁴

Miguel Ángel Pérez, otro historiador del teatro, ubica dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media del siglo XIV y XV: la Iglesia y la corte.¹⁵⁵ En referencia al teatro religioso, “la actividad ocurría en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, lugares de continuas celebraciones y rituales que dejaban su estela de olores y sensaciones para las representaciones escénicas que sucedían después”.¹⁵⁶

A este ambiente impregnado de espesas sensorialidades, donde la ventilación era reducida, lo cubría un aura de misticismo católico. Además, las escenificaciones utilizaban dispositivos destinados a los eventos clericales para reiterar, con elementos físicos y

¹⁵⁴ Eva Castor, *Teatro Medieval 1. El drama litúrgico* (Barcelona: Crítica, 1997), 27.

¹⁵⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro Medieval 2* (Barcelona: Crítica, 1997), 10.

¹⁵⁶ Pérez Priego, *Teatro Medieval 2*, 10.

aromáticos, el mensaje religioso de la puesta en escena.¹⁵⁷ Un ejemplo de ello, es el *Auto del juicio final* de los siete vicios que se presentó en España durante los siglos XV y XVI, donde se utilizaban olores como el azufre para evocar al demonio o los efectos sonoros que se realizaban con grandes percusiones que retumbaban en el espacio y que además de un efecto sonoro muy poderoso, transmitían sensaciones kinestésicas. De esta forma, podemos observar que el teatro religioso medieval, como en el teatro didáctico evangelizador, utilizaba distintas herramientas de comunicación que no sólo se dirigían al pensamiento consciente del espectador.

Un momento clave en la historia de la humanidad y de la sociedad moderna fue la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII. Momento histórico-social que también tuvo repercusiones en el teatro, y transformó a la Comédie Française con sus personajes encumbrados, su lenguaje magnífico, su decoro y buen gusto en el Teatro de la República que fomentaba el teatro del pueblo olvidado por la escena francesa.¹⁵⁸ Una de esas diferencias escénicas fue la percepción olfativa durante las obras, se pasó del olor a flores que dignificaba la realeza de los palacios y teatros donde se representaban las obras del teatro clásico francés, al hedor de las ferias, calles y espacios donde la gente vulgar se arremolinaba a ver los espectáculos que enaltecían al pueblo. Si bien, estos detonadores olfativos no se utilizaron de manera consciente en la escena, su presencia transformó la experiencia de sus respectivos espectadores.

Por otro lado, en el siglo XIX con el teatro naturalista de Émile Zola y André Antoine se resaltó la vuelta a la naturaleza y al hombre. Se buscaba la observación directa,

¹⁵⁷ Pérez Priego, *Teatro Medieval 2*, 14.

¹⁵⁸ César Oliva, *Historia básica del arte escénico* (Madrid: Cátedra, 1990), 262.

la descripción exacta de lo que existía sin análisis de por medio. Émile Zola arengaba por erradicar a los personajes abstractos, las invenciones falseadoras y los conceptos absolutos.¹⁵⁹ Buscaba personajes reales involucrados en relaciones de la vida cotidiana, anhelaba un teatro fisiológico. En la comparación que establece entre la novela y el teatro, Émile Zola acusaba que los novelistas naturalistas describían mucho, no por el placer de hacerlo, sino por el hecho de circunstanciar y de completar al personaje por medio de su ambiente.¹⁶⁰ Pero las descripciones no tenían necesidad de ser en el teatro, debido a que la construcción del ambiente se podía encontrar en escena de una manera natural, verdadera. Por ejemplo, en vez de describir un calabozo cerrado y húmedo, se buscaba que el espectador percibiera el encierro y la humedad desde su asiento. Así lo entendió también André Antoine y realizó sus montajes, con la realidad a detalle sobre la escena, tal como los novelistas lo describían en sus textos.¹⁶¹ De esta forma, el entorno, a través de las sensaciones, principalmente el olfato, evocaba un momento específico de la vida entera de los personajes que ahí habitaban.

Los poetas simbolistas franceses, “mantuvieron sus ojos sobre las cosas próximas, objetos de la vida cotidiana o aspectos del ser sensible en la profundidad de los cuales la percepción de una trascendencia es un hecho de simple evidencia, la creencia en algo más que esta realidad”¹⁶² como señala el poeta Yves Bonnefoy, “una trascendencia tangible, y activa, que se encuentra en el infinito interior de una brizna de hierba o en la sugestión que produce en la existencia cotidiana un simple plato de sopa sobre la mesa”.¹⁶³ Los

¹⁵⁹ Émile Zola, *El naturalismo* (Barcelona: Ediciones Península, 1973), 150.

¹⁶⁰ Zola, *El naturalismo*, 187.

¹⁶¹ Zola, *El naturalismo*, 187.

¹⁶² Yves Bonnefoy, *El siglo de Baudelaire* (Buenos Aires: FCE, 2017), 10.

¹⁶³ Yves Bonnefoy, *El siglo de Baudelaire*, 11.

simbolistas del siglo XIX encontraron en los sentidos, un extraordinario medio para adentrarse al significado poético del Universo y de la vida. Habitar el territorio terrenal y el espiritual en una misma experiencia, conjuntar la percepción con la imaginación, buscaron “convertir temas, formas y colores en un nuevo poema manipular el arte en aras de una fascinante y nueva aventura de la imaginación”¹⁶⁴ como lo menciona Els Jongeneel en su texto sobre Baudelaire y Goya. Conducir a través de la percepción al despertar de la imaginación o como ubica Yves Bonnefoy a los simbolistas, “fue por la memoria del referente y no por el juego de sus significados que el lenguaje pudo renovar la existencia”¹⁶⁵.

A principios del siglo XX, los futuristas buscaron plasmar sus posturas vanguardistas en la escena, “derribando la cuarta pared, a la que consideraban sintomática de una sociedad moribunda que desnaturalizaba al arte. Hicieron a la audiencia más participe de la acción que se desarrollaba simultáneamente en el escenario, en los palcos, en la orquesta, tejiendo redes de sensaciones entre el público y los actores”¹⁶⁶, como nos señala la investigadora teatral, Josefina Alcázar. Encaminaron sus esfuerzos a la sensibilidad del público desde distintos caminos dimensionales, atendiendo “fuerzas intangibles como el tiempo, el espacio, el movimiento y la energía no material, en una palabra, el dinamismo”¹⁶⁷. De esta manera trataron de romper con la disposición tradicional del teatro para encontrar nuevas maneras de abordar al espectador desde distintas sensaciones.

¹⁶⁴ Jens Arvidson, Mikael Askander, et al, *Changing Borders. Capítulo Everlasting Agonies: Baudelaire and Goya de Els Jongeneel* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 140.

¹⁶⁵ Yves Bonnefoy, *El siglo de Baudelaire*, 16.

¹⁶⁶ Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro* (México: INBA-CITRU, 1998), 35.

¹⁶⁷ Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión*, 51.

En el siglo anterior, varios creadores y pensadores del arte intentaron descubrir una disciplina que abarcara un ámbito más amplio al que originalmente estaba destinado, uno de ellos fue Walter Gropius quien “diseñó el llamado “teatro total”, donde la tecnología, la ciencia y la mecánica se unían para ofrecer una solución flexible para producir un escenario activo que no permitía que las masas fueran espectadores callados, sino que les brindaba la oportunidad de fusionarse con la acción del escenario”.¹⁶⁸ Algo muy parecido a lo que buscaban los futuristas. Pero en estas búsquedas de obras expansivas, destacó el pensamiento de Antonin Artaud, quien buscó el lenguaje alternativo a las palabras para poder expresar en la escena aquello indecible. En *El teatro y su doble*, lo define como “el lenguaje físico, material que se diferencia de la palabra, como todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse al espíritu por medio de la palabra.”¹⁶⁹ Al referirse principalmente al teatro balinés, Artaud resalta que “el lenguaje creado por los sentidos permitía la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.”¹⁷⁰ Buscaba despertar otros tipos de inteligencias del espectador para hacer resurgir la trascendencia del teatro en el mundo actual, donde “un zumbido grave de cosas del instinto, llevadas a un punto de transparencia, de inteligencia, de ductilidad donde parece proporcionarnos en términos físicos algunas de las más secretas percepciones del espíritu”,¹⁷¹ llevara al asistente a territorios inexplorados de su existencia.

¹⁶⁸ Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión*, 57.

¹⁶⁹ Antoni Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 1978), 42.

¹⁷⁰ Artaud, *El teatro y su doble*, 43.

¹⁷¹ Artaud, *El teatro y su doble*, 70.

Algo parecido a lo que buscaba Jerzy Grotowski, al prescindir de la planta tradicional escenario-público para crear un nuevo espacio de convivencia entre actores y espectadores que eliminara la pirotecnia artística que vestía al teatro rico.¹⁷² En el caso del *Teatro pobre* es posible que esta postura parezca en contra de los dispositivos sensoriales que modifican el espacio escénico, sin embargo el mismo director polaco afirmó que en su laboratorio encontraron que los artificios podían conducir a lo espiritual.¹⁷³ Grotowski buscaba lo místico en el teatro, rechazando lo que lo obstaculizara pero abriendo la posibilidad a los distintos caminos que lo facilitaran.

Existieron otros escenarios donde se exploraron las posibilidades sensoriales del espectador como la pieza que Charles y Ray Eames crearon, en 1952 para la Universidad de Georgia,¹⁷⁴ que sobre-estimulaba al público con videos contrapuestos, sonidos a distintas intensidades y una colección de olores sintéticos que se dispersaban por los conductos de aire acondicionado con la intención de aumentar su conciencia, donde lograron la percepción de estímulos perceptuales sugeridos, no presentes.¹⁷⁵ En el cine, también hubo algunos intentos para crear experiencias aromáticas en las películas norteamericanas, en la década de los años treinta del siglo XX surgieron dos empresas: *Smell-O-Vision* y *AromaRama* que lo intentaron y ninguna logró descifrar la complejidad de transmitir el olor de manera homogénea a toda la sala, limpiar el aire, transmitir el siguiente estímulo olfatorio e incluirlo a una experiencia integral junto con la proyección de la película, por lo que después de casi treinta años, ambas empresas desaparecieron.¹⁷⁶

¹⁷² Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo XXI Editores, 2004), 13.

¹⁷³ Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 11.

¹⁷⁴ Pieza de la cual no pude encontrar el título.

¹⁷⁵ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 155.

¹⁷⁶ Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, 172.

Como estos ejemplos, han existido varios empeños por transmitir un entorno más amplio en la escena a través de los sentidos. El *Teatro sensorial* que tocaremos en el siguiente capítulo, tiene un poco de la sensorialidad naturalista que anhelaba Émile Zola, del misticismo medieval, del rompimiento tradicional de los futuristas, de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que emprendió Artaud y en general, de una nueva manera de convivir con el espectador.

3.3 El Teatro sensorial de habla hispana

El *Teatro sensorial*, así nombrado por los mismos creadores, surgió en el siglo XX y a la fecha no existe un fundamento teórico que lo defina. Lo que he hallado en varias compañías sensoriales hispanas es la inquietud de expandir, la experiencia escénica a distintos terrenos vivenciales y perceptivos. Es con ayuda de algunas de estas compañías que me di a la tarea de encontrar una posible descripción de esta forma de hacer teatro.

Las compañías que me apoyaron para este objetivo, son las siguientes:

- *Teatro de los sentidos*, compañía nacida en Colombia y con residencia actual en Barcelona, España. Comenzó su labor en 1974 con Enrique Vargas para crear experiencias íntimas a partir de la comunicación corporal, la necesidad del silencio, la importancia del juego y el peso de la tradición. Ahora cuenta con un grupo de artistas e investigadores, que buscan relacionar los lenguajes del sentir, de la memoria del cuerpo, de la poética del juego y de la creación, desde experiencias que difuminan la división con el público para potenciar su participación creativa por sus laberintos internos.

- *Sensorama*, compañía mexicana que surgió en 1995 con Héctor Fernández y Demian Lerma por la búsqueda de transformar la percepción y ampliar la sensibilidad del individuo.
- *Teatro en el Aire*, compañía española que radica en Madrid. Surgió en 2001 con Lidia Rodríguez, explora la fusión del lenguaje sensorial aplicado al teatro. Ofrece experiencias sensoriales que invitan al público a participar como uno más del juego escénico. Buscan que el espectador sea el verdadero protagonista de sus montajes. Tienen el objetivo de generar ritos de intimidad y colectividad, que impulsen a la reflexión de estar vivos.
- *Sensósfera* de Bogotá, Colombia surgió en 2015 con Fabián Acosta, elaboran experiencias sensibles y auto-reflexivas desde una forma creativa y constructiva. Es un laboratorio de creación escénica que trabaja el lenguaje del teatro de inmersión sensorial desde la intimidad y la provocación de la existencia sensorial e interna del espectador.

La entrevista a estas compañías la realicé por correo electrónico en noviembre del 2017, con dos preguntas abiertas:

- ¿Por qué hace *Teatro sensorial*?
- ¿Qué es para ti, el *Teatro sensorial*?

Busqué tener un diálogo con los directores de las compañías al considerar que tendrían un panorama más amplio del tema y con los especialistas de los estímulos olfativos para conocer la opinión particular desde esa perspectiva creativa. De esta forma, las personas con las que dialogué en cada compañía fueron:

Giovanna Pezzullo por *Teatro de los Sentidos*, actriz y profesora en lenguaje sensorial y *smell designer*. Egresada de artes de la *Università Statale di Milano* y de la *Escuela de Arte Dramático Il Piccolo de Giorgio Strehler*. Se integró en 1999 a la *Compañía Teatro de los Sentidos*, donde ha actuado, coordinado, participado en las dramaturgias de las obras y creado los paisajes olfativos desde entonces.

Demian Lerma de *Sensorama*, co-fundador, director artístico y responsable de la consolidación de una poética sensorial propia de la compañía. Egresado de la *Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*, con estudios en Terapia Gestalt y Biomagnetismo. Ha creado y dirigido más de 15 obras de dramaturgia sensorial, ha dirigido coproducciones internacionales con compañías de Colombia y Argentina de teatro ciego y *Teatro sensorial*.

Ana Ramos fue mi contacto en *Teatro del Aire*, especialista en estímulos olfativos de la compañía. Nació en Madrid en 1973. Es ingeniera Industrial. Posee formación artística de cuenta cuentos, clown, improvisación teatral, danza y *Teatro sensorial*. Trabaja de forma habitual desde 2002 como creadora, actriz e impartiendo talleres de *Teatro sensorial* con la compañía *Teatro en el Aire*.

Fabián Acosta, director de *Sensósfera*. Graduado en Artes Escénicas con estudios en dirección y literatura. 30 años de trabajo escénico en la creación e investigación en la búsqueda de proyectos sociales, sensibles y reflexivos. Discípulo del maestro Enrique Vargas, director de la compañía *Teatro de los Sentidos*. En el año 2016 funda la *Compañía Sensósfera*, con el fin de formalizar y potenciar los procesos de investigación realizados hasta entonces.

Si bien es cierto que el objetivo de este primer diálogo era conocer su impresión del *Teatro sensorial* para encontrar una solución compartida, me pareció importante detenernos en las inquietudes que los han hecho explorar en este tipo de teatro y encontrar diferentes detonadores del *Teatro sensorial* en la actualidad. Por eso pregunté sus motivaciones creativas a lo que Giovanna Pezzullo reveló que “la catarsis que logra en estas obras diluye sus diferencias con las otras personas y le genera un amor pleno por la humanidad”.¹⁷⁷ Para Ana Ramos, este teatro la invita a “emprender un viaje en el que descubre, se descubre y se modifica a través de su capacidad sensorial”.¹⁷⁸ Fabián Acosta encuentra que “la poética de los sentidos nos hace más humanos y nos da herramientas para entender que lo más importante de nuestro viaje no es el destino, sino el aprendizaje del camino”.¹⁷⁹ Y Demian Lerma “busca encontrar una teatralidad desde el hecho perceptual y cognitivo del espectador”.¹⁸⁰

Como común denominador encuentro que buscan expandir la existencia humana, la propia y la del espectador. Bachelard advierte que perderíamos el tiempo tratando de sorprender al mundo en su origen, cuando vive ya en su expansión.¹⁸¹ Este es su camino, un teatro en el que los sentidos cobran un papel primordial, pero antes de definir al *Teatro sensorial*, es necesario aclarar algunas categorías del acontecimiento escénico desde la concepción de estos creadores que nos ayuden a contextualizar mejor su visión del teatro desde los términos que ocupan.

¹⁷⁷ Giovanna Pezzullo, entrevista por Ricardo Pérez, 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁷⁸ Ana Ramos. Entrevista personal. 02 de agosto de 2018, por correo electrónico.

¹⁷⁹ Fabián Acosta. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁸⁰ Demian Lerma. Entrevista personal. 15 de mayo de 2017, en Sensorama en San Luis Potosi 199, Roma, CDMX.

¹⁸¹ Bachelard, *El aire y los sueños*, 109.

Espectador

Me gustaría contemplar a este elemento del teatro como espectador individual, más que cómo público, agente colectivo,¹⁸² pues para el tipo de experiencia que se vive en las obras sensoriales de estas compañías, la travesía se recorre de forma más interna por lo que la recepción colectiva pasa a segundo término. Ese sujeto que junto al actor realiza el hecho escénico en un espacio vacío, parafraseando a Peter Brook, es nombrado por Giovanna Pezzullo como “un viajero que transita por sus obras”.¹⁸³ Demian Lerma lo mira como “un participante que convierte a su cuerpo en la escena del acontecimiento”.¹⁸⁴ Para Ana Ramos son “asistentes que reviven pedacitos de su historia personal y entran a vivir las que se proponen de una forma plena, con todos los sentidos”.¹⁸⁵

En general es un ser activo: viajero, participante, asistente que va más allá de la propuesta del creador, transita en el laberinto de su cuerpo donde se encuentra con su memoria y su imaginación. Si bien, el creador da las pautas en un entorno protegido y preparado para que el sujeto viva la experiencia, es el participante quien toma la última decisión en el viaje metafórico de su propio interior.

Actores

Las personas que ponen en funcionamiento el aparato escénico no podrían llamarse actores en el sentido estricto que Pavis nos menciona, como “quien interpreta un papel o encarna

¹⁸² Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1996), 89.

¹⁸³ Giovanna Pezzullo. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁸⁴ Demian Lerma. Entrevista personal. 15 de mayo de 2017, en Sensorama (San Luis Potosí 199, Roma, CDMX).

¹⁸⁵ Ana Ramos. Entrevista personal. 02 de agosto de 2018, por correo electrónico.

un personaje, y se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral”.¹⁸⁶ En el caso del *Teatro sensorial*, es el participante quien se sitúa en el centro de su propia experiencia. Por ello, acudí a los creadores sensoriales para que me compartieran sus reflexiones al respecto. Quienes los perciben como “ejecutantes de los dispositivos perceptuales”¹⁸⁷ para Demian Lerma, y “guías de los viajeros”,¹⁸⁸ para Giovanna Pezzullo. Mientras Ana Ramos los mira como “compañeros de experiencia”¹⁸⁹ y Fabián Acosta lo reitera como “un par del participante que aprende del mismo universo desde una posición distinta”.¹⁹⁰

La perspectiva ejecutante y guía se podría contraponer con el concepto de compañero y par, sin embargo, creo que la apertura del guía-ejecutante frente al cuerpo-escena del participante puede lograr un compañerismo en el viaje.

La complejidad radica en la participación del espectador en el hecho escénico, por lo que los ejecutantes de los detonadores sensoriales se desprenden del centro de atención y toman un rol más de técnicos que tienen una relación directa con el participante.

Sensorialidad

Para Fabián Acosta, “la sensorialidad es el lenguaje por el cual se construyen alternativas mágicas del universo desde la intimidad de nuestros sueños y recuerdos en el presente”.¹⁹¹

Para esto, me gustaría recuperar la visión de lenguaje de Sartori como un instrumento de

¹⁸⁶ Pavis, *Diccionario del teatro*, 33.

¹⁸⁷ Demian Lerma. Entrevista personal. 15 de mayo de 2017, en Sensorama (San Luis Potosi 199, Roma, CDMX).

¹⁸⁸ Giovanna Pezzullo. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁸⁹ Ana Ramos. Entrevista personal. 02 de agosto de 2018, por correo electrónico.

¹⁹⁰ Fabián Acosta. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁹¹ Fabián Acosta. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

comunicar, de pensar y de sentir.¹⁹² En cambio Demian Lerma la puntualiza como “la capacidad de sentir del mundo por parte de cada cuerpo en varios planos simultáneos”.¹⁹³ Algo que me recuerda a la noción de sinestesia de la doctora Salas Vilar. “Es la manera de ver el mundo”,¹⁹⁴ observa Giovanna Pezzullo, “de experimentar la propia vida”,¹⁹⁵ sugiere Ana Ramos.

En resumen, la sensorialidad es el puente entre nosotros y lo nuestro con el universo, es el vínculo que nos hace ser parte de él y palpitar al mismo ritmo.

Silencio Visual

Este término sólo lo encontré formulado por la compañía *Sensorama*, concepto sustancial para el análisis de la obra *Colores* que realizaré en el siguiente capítulo.

Sensorama busca generar una experiencia en la oscuridad visual, al tapar la visibilidad de los participantes o con el uso de *goggles* que generan una deformación de lo visible. Bachelard vislumbra que las imágenes nacen de la voz murmurada e insinuante.¹⁹⁶

Para Demian Lerma, esta condición es primordial al estar inmersos en una cultura visual, donde el 90% de la información que procesa la mente humana, proviene de la mirada. Sartori concordaría con él en que la imagen visual es suficiente, no es

¹⁹² Sartori, *Homo videns*, 23.

¹⁹³ Demian Lerma. Entrevista personal. 15 de mayo de 2017, en *Sensorama* en San Luis Potosi 199, Roma, CDMX.

¹⁹⁴ Giovanna Pezzullo. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

¹⁹⁵ Ana Ramos. Entrevista personal. 02 de agosto de 2018, por correo electrónico.

¹⁹⁶ Bachelard, *El aire y los sueños*, 125.

cuestionable,¹⁹⁷ por lo que resultaría complicado conversar desde otros canales perceptuales, la vista los silenciaría.

En cambio, con el silencio visual, la condición perceptual y cognitiva que se genera en los participantes es radical y reveladora, según Demian Lerma, deviniendo en una teatralidad, donde lo esencial no está en la mirada, ni en la representación, si no en la cualidad de sentir, estar y experimentar. “El sueño más profundo es un fenómeno del reposo óptico y verbal”, apoya Bachelard.¹⁹⁸

Teatro Sensorial

Una vez que cada creador estableció el entorno conceptual del que partían, la perspectiva del *Teatro sensorial* fue sencilla y concreta de encontrar: para Ana Ramos es “una forma de compartir experiencias e historias a través de los sentidos gracias a la dramaturgia del olfato, de las texturas, del sonido y de las imágenes poéticas”.¹⁹⁹ Fabián Acosta lo advierte como “una forma sensible de comunicar su interior con el mundo”.²⁰⁰ Para Giovanna Pezzullo es su manera de ver el mundo en comunidad.²⁰¹

Y por último para Demian Lerma es “una experiencia estética en los participantes que emana del juego, del sentir, de la complicidad y el diálogo, como fundamento de la esencial relación con nosotros mismos, con los otros y con el planeta tierra”.²⁰²

¹⁹⁷ Sartori, *Homo videns*, 35.

¹⁹⁸ Bachelard, *El aire y los sueños*, 39.

¹⁹⁹ Ana Ramos. Entrevista personal. 02 de agosto de 2018, por correo electrónico.

²⁰⁰ Fabián Acosta. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

²⁰¹ Giovanna Pezzullo. Entrevista personal. 10 de agosto de 2017, por correo electrónico.

²⁰² Demian Lerma. Entrevista personal. 15 de mayo de 2017, en Sensorama en San Luis Potosi 199, Roma, CDMX.

Al buscar conectar estas miradas, concluyo que el *Teatro sensorial* busca una experiencia estética desde la comunicación de los canales perceptuales con el mundo para que el espectador se contemple a sí mismo y al universo como uno mismo.

3.4 Experiencia olfativa en una obra sensorial

Si tomamos en cuenta que la emoción es un conjunto complejo de interacciones entre factores subjetivos y objetivos, mediados por sistemas neuronales y hormonales que pueden generar experiencias afectivas, procesos cognitivos-emocionales y ajustes fisiológicos particulares, como reconoce Lindstrom.²⁰³ El buscar dirigirnos a esta dimensión del espectador, implica códigos que se encaminen a distintos aspectos del individuo, hasta llegar al umbral donde el proceso de recepción depende del receptor, por lo que nuevos canales de comunicación, abonarán en lograr una experiencia más robusta en sensaciones dentro del participante. “En la isla suspendida todos los elementos imaginarios: agua, tierra, fuego, viento, mezclan sus flores en la transfiguración aérea”.²⁰⁴

Para entender mejor la búsqueda estética del olfato en las obras sensoriales, recurrí de nueva cuenta a los cuatro creadores de las compañías sensoriales que me han acompañado en esta investigación: *Sensósfera* con Fabián Acosta, *Teatro de los Sentidos* con Giovanna Pezzullo, *Teatro en el Aire* con Ana Ramos y *Sensorama* con Demian Lerma donde me enfoqué en *Colores*.

²⁰³ Lindstrom, *Brand sense*, 155.

²⁰⁴ Bachelard, *El aire y los sueños*, 60.

Para obtener un panorama más amplio de su visión y experiencia con los aromas en la creación escénica sensorial. Las entrevistas las enfoqué en conocer tres aspectos de su creación²⁰⁵:

- El elemento distintivo del olfato en una experiencia sensorial.
- El trabajo de los aromas en comunicación con otros canales perceptuales.
- Los elementos conceptuales y técnicos que toman en cuenta para la ejecución de detonadores olfativos en una experiencia.

Sobre los atributos que los aromas imprimen en una obra sensorial, Fabián Acosta revela que a ellos les aporta la evocación y el recuerdo intenso, es la parte más emotiva de la memoria guardada. Mientras Giovanna Pezzullo nos comparte que el aroma agrega el aspecto íntimo y personal de la experiencia. A menudo, podemos viajar en nuestra memoria y revivir momentos de nuestras vidas incluso con la emoción que tuvimos en aquel instante, al percibir un solo aroma. Entonces la experiencia escénica se hace más personal, empieza a resonar pues habla de uno. Ana Ramos fue más precisa al enfatizar como el aroma conecta con la parte derecha del cerebro, que es la que rige los recuerdos y emociones, así, un aroma nos puede llevar a algún momento de nuestro pasado o a la asociación cultural que tenemos con ese aroma.

Al parecer, los aromas son el conducto más efectivo para conectar con la afectividad que guardamos en nuestra memoria; en otras palabras, el olfato nos ayuda a despertar emotividades pasadas, algo poco racional, y eso puede ampliar las dimensiones de la experiencia escénica.

²⁰⁵ La conversación con Demian Lerma fue a través de llamadas telefónicas y entrevistas personales, y por medio de correspondencia electrónica dialogué con las compañías extranjeras en enero del 2018.

El siguiente punto que abordé en las entrevistas fue la relación del olfato con los demás detonadores sensoriales, a lo que Demian Lerma puntualizó que en una experiencia sensorial se busca jugar con todos los canales perceptuales, y en esa convivencia de medios y mensajes, la experiencia se complejiza. A lo que Giovanna Pezzullo y Fabián Acosta coincidieron no sólo en la importancia del diálogo constante de las distintas dramaturgias sensoriales, sino en el proceso empírico de encontrar el mejor diseño. Para ello, es necesario un andamio fuerte, que surge de un tema, una idea, y con ello comenzar una conversación intuitiva entre sensorialidades, como interpreta Demian Lerma. Una sensación entraba al inicio de la escena y después se desarrollaba la escena. Explorando con la posición del cuerpo, la música, el tacto con un objeto, los aromas y sobre todo las diferentes posibilidades de interacción del ejecutante con el público.

A diferencia de estas compañías, *Teatro en el Aire*, afirma Ana Ramos, busca realizar un diseño de aromas, al igual que de las otras sensorialidades, dependiendo de lo que se quiera transmitir durante toda la experiencia o en determinados momentos, de una forma subconsciente o protagonista, sin embargo, este diseño no termina de aterrizar hasta que se ejecuta y se prueba en escena. Por lo que concluyo que las correspondencias entre canales perceptuales son inherentes al *Teatro sensorial* y que la mejor manera de encontrar estas intersecciones es en un proceso de experimentación sujeto a prueba y error, siempre que se tome en cuenta la zona vital a la que se dirige cada medio. En el caso de los aromas van a los sentimientos y al recuerdo, como nos recordó Fabián Acosta.

En cuanto a los elementos conceptuales que toman en cuenta para la elección de aromas, Giovanna Pezzullo primero ubica un marco general de toda la obra y a partir de ahí, empieza a preguntarse por las posibilidades de aromas, en cuanto a la naturaleza del

olor, su proceso y aplicación, después acompaña al espectador para lograr que su travesía sea mucho más efectiva y gratificante. Para Giovanna Pezzullo, los olores son como palabras que sirven para contar, sugerir una historia que se vuelve la historia del espectador mismo.

El trabajo de Ana Ramos es más metódico, realizan una investigación, teórica y experimental, que pueda conjuntarse con el efecto que se quiera producir en las personas que vivirán la experiencia.

Un aspecto particular de la naturaleza de los aromas, son sus efectos a diferentes intensidades, distancias y periodos de exposición. A lo que todos coincidieron que eso se encuentra con la experimentación. Para Giovanna Pezzullo, cada obra es un laberinto único donde se aplican los olores que se requieran. Los olores aparecen, y con el tiempo pasan a segundos planos hasta desaparecer.

El último punto que quise tocar fue el aspecto técnico de la aplicación, pues no es lo mismo idear un diseño visual o sonoro con los múltiples recursos escénicos que se tienen, a la ejecución de detonadores olfativos. Para Fabián Acosta, se complejiza su aplicación debido a la volatilidad de los aromas y su tendencia a mezclarse, siempre es algo azaroso y mucho de experimentación para que la combinación se evite, o la combinación genere un universo establecido en la dramaturgia general. En *Teatro de los Sentido* utilizan vaporizadores, mientras en *Teatro en el Aire*, la experiencia comienza desde la espera a que comience la experiencia: en un lugar sensorial preparado que pone en juego los sentidos. Realizan un recorrido hacia el espacio de la obra, de manera muy parecida a *Sensorama* y este camino es preparado con un aroma que provoque confianza y valor. Una vez en el

espacio escénico, los espera un aroma sutil, no invasor, que haga reconocible el lugar. La dramaturgia olfativa va a la par con la dramaturgia de la experiencia escénica: En el caso de propuestas puntuales, el olor viene y se va con distintos elementos a lo largo de la obra.

Para Demian Lerma y la compañía *Sensorama*, el olfato es un canal perceptual más de la multidimensionalidad del universo. Y como tal, se concibe en particular pero se trabaja en conjunto con los otros sentidos. Las reglas olfativas son pocas y poco relevantes para las posibilidades de creación, donde la experimentación y la intuición juegan un papel más relevante en la creación de experiencias sensoriales, siempre que se tenga una búsqueda clara y concreta.

IV. La experiencia sinestésica del olfato en la obra *Colores*

4.1 Semblanza de la Compañía de Teatro *Sensorama*

Demian Lerma de *Sensorama*, concibe el *Teatro sensorial* como una corriente que lleva gestándose unos 20 o 30 años en el mundo y de la que en los últimos años han surgido diversas propuestas en países de habla hispana. Una muestra de ello, es el *Segundo Festival Internacional de Teatro Sensorial 2017*, donde Fabián Acosta de *Sensósfera* Colombia aprecia que el *Teatro sensorial* hispano tiene ciertas características particulares que lo destacan del resto del mundo, debido a su cosmovisión. En la búsqueda de estas peculiaridades enfocadas en el olfato, me di a la tarea de encontrar una compañía de *Teatro sensorial* que mejor conviniera a la investigación. Mis criterios para elegir a la compañía idóneas eran dos: que tuviera facilidades para la comunicación con sus integrantes y que el elemento de la experiencia estética desde el olfato fuera una de sus prioridades.

Para cubrir el punto de la comunicación, decidí dejar fuera los trabajos de las compañías extranjeras ya que el diálogo se complicaría debido a la distancia, y sobre todo limitaría las opciones de estudiar alguna de sus obras desde la vivencia del acontecimiento.

Aún así, en México encontré varias opciones como *Luna Teatro* y *Teatro Ciego de México* enfocadas en la inclusión de personas ciegas y débiles visuales por lo que consideré que la experiencia estética era un medio para sus objetivos de inclusión y no tanto un fin. Por otro lado, existen también la *Compañía de Carlos Ancira* de Puebla, *Teatro Sensorial* de Querétaro y *Sensorama* de la Ciudad de México. Por la conveniencia de la cercanía, decidí enfocarme en esta última.

Sensorama es una compañía que surgió en 1995 por inquietud de Héctor Fernández y Demian Lerma. El trabajo de la compañía devino en una técnica que se fundamenta en el silencio visual y la sensorialidad, entendida esta como la capacidad de sentir dentro de los umbrales perceptuales del público, como una radical manera de transformar la percepción habitual de la realidad. Desde ese momento se han dedicado a buscar experiencias que transformen la percepción del espectador y amplíen la sensibilidad del individuo.

La labor de investigación y exploración de *Sensorama* sobre las vivencias sensoriales, los han llevado a elaborar distintas líneas de acción, entre las que se encuentran:

- Espectáculos escénicos enfocados en la inmersión del espectador en la experiencia estética desde sus sentidos.
- Talleres para aplicar la sensorialidad como recurso pedagógico, de creación e intervención.
- Campañas de marketing a través de experiencias sensoriales.
- Acompañamiento en procesos terapéuticos desde procesos sensoriales.

De estas cuatro vertientes de la compañía, nos enfocaremos en la primera, espectáculos escénicos, que es la que me interesa para la presente investigación.

Uno de sus primeros trabajos fue el programa de radio *Noche mágica* en W radio a inicios de los años noventa, donde realizaban experimentos perceptuales, al describir espacios y sensaciones hasta lograr que los radioescuchas participaran y compartieran su experiencia. Después se aplicó la investigación a instalaciones sensoriales en galerías como el *Museo Carillo Gil*, el *Museo del Templo Mayor* y el *Museo Dolores Olmedo*, donde se

buscaba una experiencia sensorial de la obra pictórica o escultórica en silencio visual antes de verla, de esta forma, la experiencia estética que se vivía, al destaparse los ojos frente a ella, le transmitía al espectador otras sensaciones que las que obtenía con el simple hecho de pararse frente a ella.

Fue en el año de 1995 cuando se realizó la primera puesta en escena, *Cuatro elementos*, en un bar de la colonia Roma, llamado *La Iguana Azul*, donde se intervino una casa para hacer un recorrido por los cuatro elementos de la Naturaleza. Un espectáculo lleno de caos, juventud y entrega dentro de la inocencia creativa de ese equipo. A partir de esta experiencia, fueron explorando distintos acercamientos a la sensorialidad humana.

El objetivo del *Teatro sensorial* de *Sensorama* es el de explorar una poética sensorial sinestésica enfocada en la inmersión profunda de parte del espectador, en el hecho escénico y en sí mismo, en un entorno de silencio visual y apelando a la creatividad imaginativa del espectador detonada por sus sentidos. Lo que a mi juicio se vincula con el teatro religioso de la Edad Media que buscaba la introspección del individuo hacia lo divino, y con el teatro naturalista de Emile Zola que anhelaba la presencia de la realidad en la experiencia del espectador a través de los sentidos, con la particularidad del silencio visual que propone *Sensorama*, para generar una condición radical de percepción y agudizar la capacidad de sentir del cuerpo.

4.2 Experiencia personal de la obra *Colores*

La primera opción que tenía para hacer la presente investigación fue la obra *Éxtasis 9:05, un poema para el fin del mundo*, que trata sobre los últimos momentos de distintos personajes en las vísperas del fin del mundo. Al tener una situación ficcional específica, el

fin del mundo, y utilizar diversos estímulos sensoriales, entre ellos el olfato, me parecía ser la mejor opción para elaborar la investigación sobre el papel del olfato en una experiencia escénica. Sin embargo, en la obra *Colores*, el participante percibe los estímulos fotosensibles desde canales perceptuales distintos a la vista (silencio visual) sin encontrarse con una historia en específico. En *Éxtasis 9:05*, la ficción orilla al espectador a tener despierto su consciente mientras en *Colores*, el estado de alerta de la conciencia se reduce en favor a la experiencia sensorial de la obra. Yo decidí analizar lo universal, por eso elegí *Colores*, para cubrir, como diría Bachelard, el universo con nuestros diseños vividos, sin ser exactos, sólo tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior.²⁰⁶

Sensorama buscó con esta obra imaginar la piel y la capacidad perceptual de cada participante como una película química fotosensible dispuesta a percibir estímulos sensoriales como metáforas de la luz y el color en un entorno de silencio visual.

Para involucrarnos en el universo de la obra, comenzaré por hacer una breve crónica del recorrido que realiza el participante desde su llegada, a partir de la vivencia que yo tuve como espectador.

La sede de *Sensorama* se encuentra en el segundo piso del edificio de oficinas San Luis Potosí 199 en la colonia Roma. Al llegar a la puerta, un anfitrión te abre con amabilidad y te pide que te quites los zapatos y esperes en la recepción en lo que llega el momento de empezar la experiencia. Como diría Lajos Egri, autor de *El arte de la escritura dramática*, la función comienza mucho antes de que se levante el telón.²⁰⁷ En este caso, desde la recepción, un espacio amplio, fresco y cómodo, donde te despojas de mochilas, celulares,

²⁰⁶ Bachelard, *Espacio*, 42.

²⁰⁷ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática* (México: UNAM, 2009), 238.

zapatos y apuraciones que vengas cargando. Los sillones, la alfombra, los colores y olores que visten la sala e incluso el resto de los participantes, ayudan a sentirte cómodo y a estar más dispuesto en un ambiente que sensorialmente transmite paz. Las agobiantes preocupaciones son olvidadas, nos diría Bachelard, mejor aún, son sustituidas por una especie de estado esperanzado, una especie de capacidad para sublimar la vida cotidiana.²⁰⁸

Las personas que intervienen en la obra son: un anfitrión para todos y un guía sensorial por cada tres espectadores. Al dar la hora de inicio, pasas a una habitación más reducida vestida con una alfombra y algunos cojines donde te sientas en círculo con los demás viajeros y un anfitrión te da las últimas indicaciones y ofrece algunas palabras que provoquen una mayor relajación, antes de colocarnos unos *goggles* que difuminan la visión para entrar al silencio visual de la obra. Con la visión reducida, el anfitrión continúa acompañándonos por medio de la palabra para conseguir la apertura de los sentidos necesaria en la experiencia.

Sensorama explica con mucho detalle al inicio de sus obras para lograr el *rapport* necesario y construir la esfera de confianza que logre la apertura del espectador a una experiencia desconocida en condiciones de vulnerabilidad como es el silencio visual, pues al deformar su visibilidad, el participante tiene que prescindir del canal perceptual más utilizado en su cotidianeidad a cambio de una travesía a su interior. Los valores de intimidad, para Bachelard, son tan absorbentes que el espectador no lee ya nuestro cuarto, vuelve a ver el suyo.²⁰⁹ Se marcha a escuchar al ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados.

²⁰⁸ Bachelard, *El aire y los sueños*, 127.

²⁰⁹ Bachelard, *El aire y los sueños*, 44.

Una vez listos, el anfitrión pide a los participantes que tomen de los hombros a su compañero de la derecha. Al estar conectados, el anfitrión toma a uno y en hilera los lleva en silencio visual al espacio donde se vivirá la experiencia. Un espacio desconocido para el viajero. Lo que me hace recordar a Bachelard cuando nos habla sobre la necesidad de partir de las impresiones de vértigo durante el viaje a lo profundo.²¹⁰

Al iniciar la travesía es el negro, la ausencia de color, quien los acompaña por el camino. Desde que salen de la primera habitación, el segundo espacio los llama con sonidos indefinidos, oscuros. Para la imaginación dinámica, Bachelard destaca al primer ser que vuela en un sueño como el soñador mismo. “Si alguien le acompaña en su vuelo, es una nube, una sombra, es una forma aérea velada, envolvente, feliz de ser vaga, de vivir en el límite de lo visible y lo invisible”.²¹¹

El espacio donde se vive la experiencia es una caja negra con velas a los polos, norte y sur, que generan un estímulo inicial dirigido al tacto y al olfato. Iluminada en los costados superiores por colores en constante cambio. El participante no logra distinguir ni los colores, ni el espacio, se encuentra en un entorno desconocido.

El anfitrión entrega al primer viajero a los guías de la obra y se marcha. Los guías ubican, uno a uno, a cada visitante, en un espacio determinado, respirando con cada uno de ellos para sentarlos o acostarlos según se acomode el participante. Cada guía se vuelve el acompañante de uno a tres viajeros, y se dedicará a generarle los estímulos táctiles, gustativos, olfativos y algunos auditivos a las personas que tiene a su custodia. Mientras la iluminación y el diseño sonoro se maneja desde cabina.

²¹⁰ Bachelard, *El aire y los sueños*, 95.

²¹¹ Bachelard, *El aire y los sueños*, 95.

Para Demian Lerma es muy importante la respiración sincronizada entre guía y participante al principio para generar mayor confianza y seguridad consciente y corporal. Bachelard confirma que el carácter cósmico de la respiración es la base normal de las valoraciones inconscientes más estables. “El ser obtiene un beneficio total si conserva las participaciones cósmicas”.²¹²

Una vez que todos los viajeros están preparados en su lugar específico, aparece un silencio total de sonido, iluminación o de cualquier otro estímulo sensorial. A partir de este momento, los participantes reciben una serie de estímulos a sus diferentes canales perceptuales, algunos de manera individual y otros en colectivo. Los detonadores visuales se perciben a través de los *goggles* que deforman la visibilidad. Yo percibí el siguiente orden de acciones:

	CANAL SENSORIAL	ESTÍMULO
1		Se acuestan en posición fetal.
2	GUSTO	En posición de feto.
3	TACTO	Masaje donde aprietan los músculos del espectador.
4	AROMA-AUDITIVO	Aroma mezclado con sonidos reverberantes.
5	VISTA	Color blanco y amarillo.
6	AUDITIVO	Viento y mar.
7	AUDITIVO	Piedras correr.
8	AUDITIVO	Olas.
9	TACTO	Piedras.
10	AROMA-TACTO	Aroma mezclado con las piedras en sus manos.
11	TACTO	Realizan movimientos trémulos de todo el cuerpo del participante.
12		Se sientan.
13	GUSTO	Estímulo al gusto.
14		Se levantan.
15	AUDITIVO	Viento, vacío, profundidad.
16	AROMA	Viento.
17	AUDITIVO	Sonidos agudos.
18	TACTO	Piedras frías.
19	AROMA	Aroma mezclado con sonidos de algo que no cabe en el espacio.

²¹² Bachelard, *El aire y los sueños*, 292.

20	TACTO	Flores.
21	AUDITIVO	Percusiones en vivo.
22		Marchan por el espacio.
23		Silencio total.
24	AUDITIVO	Se rasga algo.
25	AUDITIVO	Silbidos juguetones en vivo.
26	AUDITIVO	Choque de objetos en un "mood" de juego infantil.
27	AUDITIVO	Guitarra nostálgica.
28		Bailan al ritmo de la música.
29	GUSTO	Estímulo al gusto.
30	AROMA-AUDITIVO	Aroma mezclado con sonidos misteriosos.
31	AUDITIVO	Grillos moviéndose.
32		Espectadores estáticos y dinámicos.
33	TACTO-AROMA	Una naranja rueda cerca de ellos. La naranja sube a ellos.
34	AROMA	Estímulo adicional a la naranja.
35	AUDITIVO	Mescla de sonajas en vivo y música tribal.
36	TACTO-AROMA	Ramitas de olor.
37		Caminata a distintos niveles.
38	TACTO	Polvos caen en brazos y manos.
39	TACTO	Caen pétalos.
40	VISUAL	Cambia de color de amarillo a verde.
41	AROMA	Pétalos.
42	GUSTO-TACTO	Con pétalos en la cabeza y en la mano.
43	TACTO	Piedras calientes.
44	AUDITIVO	Instrumentos de viento que transmiten paz.
45	AROMAS	Estímulo olfativo.
46		Cuerpo más reactivo, tal vez más perceptivo.
47	AUDITIVO	Guitarra clásica.
48		Se acuestan.
49	AROMA-TACTO	Se golpea el cuerpo del viajero con ramo de hierbas, tipo limpia.
50	AUDITIVO	Guitarra feliz.
51	AROMA-TACTO	Hierbas de la limpia en manos del espectador. Rama en mano izquierda y hierba en mano derecha.
52	GUSTO	Con las manos ocupadas.
53	AUDITIVO	Cascabeles en vivo. Rocío y campanitas.
54	AROMA-TACTO	Se cambian las hierbas por florecitas.
55	AROMA	Extra a las flores.
56	AROMA	Una vela se apaga y el olor a cera se intensifica.
57	VISUAL	Cambio a color azul.
58	AUDITIVO-TACTO	Viento. Con ventiladores, tabla sopladora y sonido en vivo y grabado.
59		Se levantan y se acercan a los ventiladores.
60	AROMA	Frente a los ventiladores.
61		Reacciones expresivas distintas de los espectadores.
62	AROMA	Después de sus reacciones.
63	AUDITIVO	Campanitas más intensas.
64	VISUAL	Cambio a color rosa.

65	AUDITIVO	Instrumento de viento tipo caracol.
66	TACTO	Una tela los abraza, los cubre.
67	AROMA-GUSTO	Incentivos mezclados.
68		Se acuestan con la tela.
69	TACTO	Tabla sopladora mientras se cubren con la tela.
70	AROMA	Debajo de la tela.
71	AUDITIVO	Latido de corazón en volumen alto.
72	TACTO	La tela se vuelve trémula y se les retira.
73	TACTO	Pluma de ave juguetea por su cuerpo.
74	AROMA-VISUAL	Mientras cambia al color naranja.
75		Se sientan.
76	AROMA	Mientras se ponen de pie.
77		Respiran y se perciben ellos mismo.

Los guías apoyan a los viajeros para tomar de los hombros a otro espectador. Una vez que todos los viajeros han tomado a un compañero por los hombros, el anfitrión toma a uno y los dirige, en hilera, a la primera habitación, colmados de percepciones.

Al llegar al cuarto, el anfitrión los acompaña con la palabra para ayudarlos a salir de su viaje interior. Cada participante se quita los lentes en el momento que está preparado para regresar al mundo visual.

Esta secuencia de estímulos que conforma la obra *Colores* la he descrito como una cadena de momentos independientes para efectos de estudio, aunque coincido con Bachelard cuando señala que “la subida imaginaria es una síntesis de impresiones dinámicas y de imágenes”,²¹³ por lo cual me gustaría localizar el acontecimiento poético que surge de esta experiencia en su conjunto y, especialmente, el papel que juegan los detonadores olfativos. Acontecimiento poético entendido como la poésis, a la que se refiere Dubatti como “un ente específico que encierra un régimen de experiencia diverso y autónomo”.²¹⁴

²¹³ Bachelard, *El aire y los sueños*, 80.

²¹⁴ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (Buenos Aires: Atuel, 2010), 71.

4.3 Experiencia chakral en la obra *Colores*

El cuerpo es una sola entidad sensitiva, dividida en distintos canales receptores interconectados que reconocemos como sentidos, que nos modifican en función de las necesidades del entorno que percibimos en asociación. Así es como *Colores* se dirige al cuerpo vivo del espectador. Es una conversación personal, pues cada uno de los participantes recibe un mensaje desde su propia realidad. *Colores* es una obra para sentir el universo desde uno mismo, gracias al proceso cauteloso de los guías que procuran que el espectador pueda percibir a profundidad y darse el tiempo de que esa percepción realice el camino que tenga que tomar sin prisas ni temores. Ya que cada persona decodifica la ilusión de la realidad desde sus patrones mentales. Nuestro cerebro siempre está interpretando. Para Salas Vilar, “la memoria es la que propulsa las emociones y gracias a ella, establecemos relaciones entre las cosas. Es el caso de la música o de una fragancia que nos puede hacer viajar a través de los recuerdos”.²¹⁵ Todo impulso sensorial que se despierta o excita, produce un movimiento particular. Es un efecto domino, o efecto mariposa del universo. *Colores* es una secuencia de estímulos que lleva al espectador a moverse en su interior. Los estímulos se realizan para conservar el movimiento del ser, a través de los detonadores que ejecutan los guías, aunque la dirección, la determina el propio espectador pues la interpretación es personal y la travesía, interna.

Los paisajes del alma son más maravillosos que los paisajes del cielo estrellado, no tienen sólo vías lácteas hechas de millones de estrellas, sino que sus abismos mismos son vida, encierran una vida infinita, que su propia superabundancia oscurece y ahoga. Y esos abismos

²¹⁵ Salas Vilar, *Sinestesia y arte*, 18.

donde la vida se devora a sí misma, un momento puede iluminarlos, liberarlos, cambiarlos en vías lácteas (Bachelard 1958, 250).

En su libro, *Acerca del Alma*, Aristóteles encuentra al movimiento, la sensación y la incorporeidad como los elementos esenciales del alma.²¹⁶ En *Colores* se trabaja con el movimiento a partir de la sensorialidad y se deja en el espectador, la posibilidad de incluir la incorporeidad. La propuesta se enfoca en estímulos externos, movimientos del entorno, que llevan al espectador a percibir, darle el tiempo de intelegir y la posibilidad de vivirlo como su propia existencia le dicta. Este es un gran acercamiento a la experiencia de percibir los *Colores* sin la necesidad de la vista. Gracias a la memoria y la imaginación del espectador. Desembocando en una travesía, donde la racionalidad del color queda guardada con la vista y la memoria emotiva irrumpe en el cuerpo interno y externo del viajero.

Hemos reiterado que el viaje es personal, pero existen elementos en la obra que son generales para todos los participantes como el tiempo y la intensidad de cada estímulo sensorial, donde se busca que el viajero lo reciba de manera relevante para que llegue a la experiencia interna profunda, pero sin sobre-estimularlos. Pues como apunta Agnes Heller, la implicación del espectador con su entorno le brinda la oportunidad de pensar, actuar y reaccionar de determinada manera.²¹⁷

De la complicidad que se genere entre el participante, la obra y sus ejecutantes se puede lograr una premisa semejante a la de Agnes Heller y Aristóteles, sobre la posibilidad de expandir nuestra existencia a través de la percepción del mundo. En el caso de *Colores*, *Sensorama* parte de una estructura chakral para realizar un viaje perceptual en un ambiente

²¹⁶ Aristóteles, *Acerca del alma*, 47.

²¹⁷ Heller, *Sentimientos*, 17.

de silencio visual y riqueza sensorial en los otros canales perceptuales. Por lo que, para analizar la estructura sensorial de la obra, me parece necesario estudiarlo desde una perspectiva chakral que busca la unidad perceptual del universo, y para ello me basaré en los estudios de Karel Salcedo, egresada de medicina natural de la Universidad de Chapingo y con un título en *Deeksha Giver y Trainer* por Oneness University de la India.

Partamos entonces del significado de la palabra chakra que viene del sánscrito *cakra* y significa rueda de luz. “Son los centros de energía del cuerpo humano, a través de los cuales fluye la fuerza vital que ayuda a mantener el equilibrio y a relacionarse con el ser interno, con otras personas y con el mundo en general”.²¹⁸

Por ello, gracias al silencio visual de *Colores*, la experiencia permite al viajero a adentrarse con mayor profundidad y libertad a sus centros energéticos chakrales. Aprovechando la travesía para reencontrarse de frente con esas fuerzas vitales y darse la oportunidad de recolocarse en el universo. Salcedo enfatiza que la experiencia que uno tiene con sus chakras es personal.²¹⁹

Me baso en la teoría de Salcedo de que cada chakra representa un aspecto de la conciencia y un modo de comportamiento²²⁰ para ir a los momentos de la obra. Etapa por etapa, los chakras son sensibles a aquello que la persona piensa y siente, por lo que, en este viaje, a través de estímulos sensoriales se busca que el viajero detecte su propia energía chakral y su manera de vivirlos.

²¹⁸ Karel Salcedo, *Chakras: un camino hacia la salud* (México: Plaza y Valdés. 2011), 27.

²¹⁹ Salcedo, *Chakras*, 28.

²²⁰ Salcedo, *Chakras*, 27.

En el apartado 4.2 enuncié la sucesión de estímulos sensoriales que los guías ejecutaron. Sin embargo, la experiencia va más allá de una sucesión de estímulos a distintos canales perceptuales y así se observa desde la lista de creadores que intervinieron en la obra: sus autores: Héctor Fernández Piña en la dirección general y Demian Lerma en la dirección creativa, la dirección técnica de Oscar Chávez Toral, el diseño musical de Rafael Quezada, Paul Zamora, Carlos Chávez “Harry” y Sebastián Sandoval. Además de la asesoría y apoyo de la perfumista Charlotte Chambon que realizó el diseño de estímulos olfativos, quien actualmente se encuentra en el extranjero y no tuve la oportunidad de contactarla.

La estructura de la experiencia de *Colores* se basó en una perspectiva chakral, desde la guía sensorial de *Sensorama* y sus implicaciones en los espectadores:

1. La introducción del anfitrión en la antesala para construir una esfera de confianza y apertura es el punto de partida para que el viaje suceda.
2. En el camino hacia el espacio de la experiencia, llevados por el anfitrión sin estímulos específicos y con un movimiento de todo el cuerpo que se dirige por el túnel, es el preámbulo que sugiere una disposición activa del espectador.
3. Al llegar a su espacio, el viajero tiene un tiempo a solas con él mismo, con su principal acompañante: su cuerpo, su pensamiento, su ser.

En este momento, el viajero es entregado por el anfitrión a un ejecutante que será su guía en la travesía sensorial y le transmitirá los estímulos táctiles, gustativos, olfativos y algunos sonoros. Un ejecutante tiene bajo su amparo a tres viajeros como máximo para poder acompañarlos y darle la atención necesaria a cada uno para darles los estímulos en el tiempo y distancia que ellos consideren necesario para

cada viajero. Esta consideración es muy subjetiva y se atienden a la experiencia y sensibilidad de cada ejecutante.

4. Una vez que todos los espectadores son asignados a su respectivo guía, se produce un silencio total de cualquier estímulo sensorial. Esa es la tercera llamada para prepararnos para el recorrido por nuestros propios chakras a partir de estímulos sensoriales externos.
5. La primera estación, el primer chakra conocido como *Muladhara* rige lo material y lo físico. Se identifica con el color rojo y su sentido reinante es el tacto. Es la raíz del resto, su elemento es la tierra y su nota musical es Do. Sus aromas primordiales son el cedro, clavo, ciprés, mejorana, mirra y romero.²²¹

La guía de *Sensorama* para la obra de *Colores* advierte algunos de estos elementos de manera directa, conceptual o metafórica, a partir de un mapa conceptual que surge de la conexión chakral de cada color, un objeto metafórico y lenguajes perceptuales desde el tacto, el aroma, el audio y una visualización difuminada.

En lo referente al chakra rojo, *Muladhara*, observamos los siguientes puntos en la obra, encontrados en la guía sensorial que redactó *Sensorama*:

- Mapa conceptual: Sangre, primigenio, serpiente, principio, deseo, energía creadora, pasión.
- Conexión: Pies.
- Tacto: Intenso, profundo y contrapunteando a suave y ligero con clavel no con piel.
- Objeto: Clavel y manzana.

²²¹ Salcedo, *Chakras*, 34.

- Aroma: Rojo, cardamomo, sándalo, comino.
 - Audio: Storm drum, vibraciones, apertura de sonido y movimientos vertiginosos de sangre que fluye con intensidad.
6. El segundo chakra, *Svadisthana*, es el centro de la creatividad, la sexualidad, el placer y la abundancia, es muy emocional. Influye en el gusto, el deseo y la comodidad. Su color es el naranja, su elemento el agua. Tiene como sentido regidor el gusto (disfrutar sabores). Su nota musical es Re y sus aromas: sándalo, azahar y ylan.²²²

En la guía de *Sensorama*, encontramos para *Svadisthana*:

- Mapa conceptual: Energía, entusiasmo, intuición, alegría, creación, dinamismo.
 - Conexión: Pelvis.
 - Tacto: Movimiento esférico, intensidad media y punzante.
 - Objeto: Esfera cristal y naranja.
 - Aroma: Naranja, cúrcuma, raíz, nuez moscada.
 - Audio: Crepitar de esferas, resortes y remo.
7. El tercer chakra es *Manipura*, el chakra del fuego. Es el centro de la voluntad y vitalidad. Su color es el amarillo. Su sentido regidor es la vista y su nota musical, Mí. Los aromas para este chakra son la manzanilla, limón, tomillo, jazmín, cedro y limón.²²³

Para el chakra amarillo, *Sensorama* cuenta con:

²²² Salcedo, *Chakras*, 42.

²²³ Salcedo, *Chakras*, 49.

- Mapa conceptual: Sol, voluntad, revelación, desierto, primavera, luz y fuego.
- Conexión: Plexo solar.
- Tacto: Cálido, fusionante, acompañante, sabio, ancestral, sereno. En intensidad media.
- Objeto: Piedra caliente, pétalos de lilas que caen.
- Aroma: Salvia, amarillo, gobernadora, apio.
- Audio: Shaker en modalidad arena, rítmico y espiritual.

8. *Anajata* es el cuarto chakra. Es el centro que une los chakras inferiores con los elevados. El aire es sutil y suave para que viajen los sentimientos de la persona. El más auto-reflexivo. El verde es florecimiento, naturaleza, inmunidad física y abundancia. Su elemento es el aire, su sentido el olfato, su nota musical Fa y sus aromas: geranio, bergamota, rosa, salvia y gardenia.²²⁴

En este caso, *Sensorama* observó:

- Mapa conceptual: Manifestación del Amor, armonía, regeneración, natura, esperanza.
- Conexión: Corazón.
- Tacto: Envolvente, profundo, amoroso, maternal.
- Objeto: Hoja santa, agua.
- Aroma: Romero, menta, toronjil, albahaca, mejorana.
- Audio: Coyoleras.

Lluvia que comienza en intensidad suave.

²²⁴ Salcedo, *Chakras*, 57.

Lluvia que arrecia con intensidad media.

Tormenta y agua que fluye a intensidad alta

9. El quinto chakra, *Vishuddha*, expande la consciencia, con sonidos y lenguaje. Tiene como color de identificación el azul, como elemento al éter. Tiene tres sentidos regidores: gusto, oído y olfato. Su nota musical es Sol y como aromas tiene la lavanda, el naranja y el eucalipto.²²⁵

Los elementos en la obra para *Vishuddha* fueron:

- Mapa conceptual: Soplo divino, paz, calma, cielo, aire, pureza, inmaterial, creación.
- Conexión: Cuello.
- Tacto: Sutil, suave, etéreo, profundo, oceánico.
- Objeto: Clavel.
- Aroma: Azul, Esencia C.
- Audio: Crócalos dando tiempo a la onda sonora que se expande como cristales de hielo que se forman en las nubes.

10. Sexto chakra, *Ajna*, es el tercer ojo, el chakra de la imaginación, la intuición y la identidad. En este chakra se logra la integración de la personalidad. Busca armonizarse consigo mismo, con los demás y con el universo. Su color es el violeta. Su elemento, la luz. Su sentido, la vista. Nota musical, La, y los aromas de este chakra son jazmín, vetiver, albahaca, vainilla, pachuli, romero y violeta.²²⁶

Para el tercer ojo chakral, *Sensorama* tiene las siguientes opciones:

²²⁵ Salcedo, *Chakras*, 67.

²²⁶ Salcedo, *Chakras*, 76.

- Mapa conceptual: Vibración espiritual, fuente divina, ilimitado, conciencia divina.
- Tacto: Sutilidad, levedad, energetizado.
- Objeto: Tela ligera que los cubre, con aroma.
- Aroma: Violeta, esencia, lavanda.
- Audio: murmullo cósmico.

11. El último chakra regular es *Sahasrara*. Es el nexo de unión con el Universo. Su color es el blanco-dorado. Tiene como elemento al pensamiento. Su nota musical es Si. Y sus aromas son canela, jazmín y gardenia.²²⁷

Para el segmento blanco, tenemos los siguientes elementos en la obra:

- Mapa conceptual: Fuente Primigenia, luz original, fusión divina, fuente divina cósmica.
- Tacto: Levedad.
- Aroma: Blanco, esencia C.
- Audio: indeterminado.

12. El aura es el octavo chakra, es un campo energético magnético. Mantiene los chakras y al cuerpo unidos bajo una misma vibración.²²⁸

Para este último momento, *Sensorama* contempló el negro para cerrar el círculo:

- Mapa conceptual: Vibración espiritual, fuente divina, ilimitado, conciencia divina.
- Tacto: Sutilidad, levedad, energetizado.
- Objeto: Ausencia.

²²⁷ Salcedo, *Chakras*, 83.

²²⁸ Salcedo, *Chakras*, 91.

- Aroma: Humeante.
- Audio: Nidad (ausencia de luz, de materia, de energía).

13. Para aterrizar, el viajero respira y se percibe a sí mismo. Después toma los hombros de otro espectador y todos salen del espacio colmados de percepciones. Al llegar a la sala del principio, los guías los preparan para salir de la experiencia. Una vez listos, cada uno se quita los lentes y regresa al mundo visual.

Con esta explicación, me parece más claro describir el viaje personal que realiza el espectador en esta experiencia y el potencial de los sentidos en una experiencia escénica como *Colores*. Las pautas, parámetros y mapas sensoriales que *Sensorama* experimentó con distintas combinaciones de detonadores generaron diversas opciones entre las que tuvieron que elegir las que mejor conversaran entre sí y con el punto chakral en el que se encontraban. En el caso de los aromas, se realizaron pruebas con olores naturales, sintéticos y esencias, y encontraron que cada uno generaba distintas sensaciones. Por ejemplo, estamos más acostumbrados al olor sintético de la vainilla que al olor natural de la vainilla. Lo sintético me lleva a mi vida, lo natural a otro sitio. Son las notas aromáticas las que dialogan con nosotros y nuestro pasado, y somos nosotros los que concluimos el mensaje recibido. En el caso de esta obra, la perspectiva chakral del individuo dictó en gran medida los principios de construcción de la obra, por lo que la dramaturgia de *Colores* estuvo basada por estas ideas. El sistema dramático de la experiencia sensorial se apoyó en el conocimiento hinduista de los chakras, y la travesía siguió los señalamientos que estos centros energéticos le dictaba.

4.4 Experiencia sensorial en la obra *Colores*

Sensorama considera dos planos principales de representación en sus obras, la escena espacial donde se desarrolla la escenificación y la escena en la que se convierte el cuerpo de los participantes. De esta forma, el viajero de *Colores* es un espectador del hecho escénico, pero también es quien recorre la travesía chakral, por lo que la experiencia estética propuesta por los creadores y ejecutantes de *Sensorama* se complementa con la aportación vivencial de los participantes. Lo más importante es el recorrido del espectador, que él mismo desarrolle su propio viaje interno a partir de las directrices sensoriales que el guía propone. Provocar un estado de comprensión, desde la particular manera de ser y estar de cada individuo.

Para enriquecer la experiencia sinestésica, en *Colores* se realiza un trayecto por distintos pigmentos desde canales de percepción distintos al visual, resaltando los sentidos menos conscientes en la cotidianeidad. Cada tonalidad recibe determinados estímulos gustativos, olfativos, auditivos y kinestésicos, variando el orden y los tiempos de exposición, lo que permite al espectador recibir la información necesaria para elaborar una experiencia particular en cada color y en la pieza en general.

Por ello, el silencio visual que ha empleado *Sensorama* en sus experiencias, que consiste en reducir el sentido de la vista de los espectadores, resulta importante en la obra de *Colores*, ya que el sentido rector para percibir la información lumínica de las cosas, la vista, se encuentra limitada. Esto conduce a que los otros canales perceptuales desarrollen procesos distintos de recepción para recobrar la experiencia de los colores sin necesidad de visualizarlos.

En las primeras exploraciones de la obra, los participantes recorrían distintas habitaciones, donde encontraban los estímulos perceptuales de un color en específico en cada una de las salas. Bachelard recuerda que “la casa nos brinda a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes”.²²⁹ La obra fue cambiando hasta llegar a la travesía que se recorren en las funciones analizadas en esta investigación (2017-2018), donde todo el viaje se efectúa en una misma habitación. Sin embargo, me parece importante tomar en cuenta la evolución de la obra para reforzar la máxima de Lajos Egri de que los creadores aprenden de la experimentación para encontrar la estructura de la obra desde una perspectiva dialéctica de tesis, antítesis y síntesis.²³⁰ Partimos de un estado de normalidad, traspasamos la zona de conflicto hasta llegar a la crisis, en donde nos enfrentamos al clímax y aterrizamos en una resolución.²³¹

En el caso de *Colores*, el recorrido de *Sensorama* se encuentra instalado en un viaje a través de los chakras. Para Demian Lerma, la intención que ellos tuvieron fue la de buscar una travesía condicional arquetípica por parte del participante bajo los criterios que dicta su propio trabajo interno, desde un trabajo energético que va de la raíz del ser del espectador, con el primer chakra, hasta colocarse en un sitio más elevado, con el último chakra.²³²

En ese recorrido, los conflictos, los momentos de crisis y de éxtasis, los determina el mismo espectador de acuerdo a su propia casa de ensueño, como aquella a la que hace referencia Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*.

²²⁹ Bachelard, *Espacio*, 274.

²³⁰ Egri, *Escritura dramática*, 84.

²³¹ Egri, *Escritura dramática*, 84.

²³² En el capítulo 4.4. profundizaremos en la definición de chakras, cómo distinguirlos y su papel en la obra *Colores*.

Demian Lerma me comenta que la mayor referencia de *Sensorama* para desarrollar su poética se encuentra en el filósofo Umberto Eco y su propuesta de la obra abierta, donde la manera de percibir del espectador escapa del control del creador.²³³ De esta forma, abren su premisa a la existencia y libertad del espectador para llevar la obra a donde el propio viajero decida, siempre en la compañía de los guías que los dirige de un detonante sensorial a otro. “No se explica todo mediante la asociación de las ideas y la asociación de las formas. Es preciso también la asociación de los sueños”.²³⁴

La obra dispone el camino para que un ser humano lo recorra, a partir de su manera de estar en el mundo, dentro de una conexión interna y externa. El guía sólo acompaña al participante colocando cada estímulo en el momento indicado. Para Demian Lerma es muy simbólico iniciar en la inmensidad del universo con el negro y terminar en el blanco de la energía que habita el Universo.

En *Colores*, trabajan con la tensión, el silencio, la evocación y la creatividad del participante para lograr que él sea el principal creador de su propia experiencia.

El lenguaje es la expresión con sentido específico, dice Lajos Egri.²³⁵ En *Colores*, la atmósfera sonora es el principal generador reactivo de la obra, podría decirse que el sonido es el principal lenguaje para comunicarse con su espectador, aunque otros dispositivos tienen su carga de estimulación específica, que dependiendo del centro energético, chakra, en el que se encuentra el recorrido, varía el canal perceptual que tiene el acento. Por ejemplo, cuando se recorre la sensorialidad del color rojo, el primero, se partió de la raíz, la

²³³ Umberto Eco, *La obra abierta* (México, Editorial Ariel, 1984), 34

²³⁴ Bachelard, *El aire y los sueños*, 34.

²³⁵ Egri, *Escritura dramática*, 288.

vitalidad, la sexualidad, la fuerza creativa En este caso, la kinestésica tenía una mayor relevancia, mientras que, en el violeta o el blanco, los estímulos táctiles son más sutiles. En el caso del verde, el chackra del corazón, relacionado con la salud, la vida y la Naturaleza, se buscaron elementos no sintéticos y el aroma tuvo una mayor entonación. De la misma forma, cada chakra tiene su propia personalidad, donde participan todos los canales perceptuales pero es—son uno o dos, los que conectan con mayor fuerza dependiendo del significado conceptual y energético que se deseaba tensar en cada color, como sugiere Lajos Egri, “en una correcta poética se entremezclan lenguajes para darle mayor riqueza a la obra”²³⁶.

En el caso de Colores, se tuvo el apoyo de una perfumista, Charlotte Chambon, quien realizó la idea conceptual desde su *expertise* profesional y a partir de talleres y experimentaciones se reveló el lenguaje olfativo de la obra. Se decidió tener tres categorías de aromas por cada color: aromas orgánicos (naturales), aromas químicos (no naturales) y un extracto por color. Es posible que el participante de la experiencia no tenga la conciencia del detonador, ni mucho menos de su naturaleza, pero se buscó que obtuviera una sensación a partir de metáforas personales y colectivas. Por ejemplo, para el rojo se buscó lo primigenio y un objeto referenciado como la manzana, con ello se elaboró un aroma químico del rojo, además del cardamomo-comino con una cualidad intensa, picante y con cuerpo. De la misma forma, se realizó una investigación con cada color y se realizaron experimentos para decantar posibilidades en cada uno de ellos. Posteriormente se decidió el soporte con el que se aplicaría que iba desde un spray, papel secante, hasta una botella o el

²³⁶ Egri, *Escritura dramática*, 287.

emanador natural, a partir de ahí, se jugó con su caducidad y la interacción con los otros elementos sensoriales.

Josefina Alcázar menciona que “el teatro está compuesto por fuerzas intangibles como el tiempo, el espacio, el movimiento, la energía no material, en una palabra, de dinamismo”.²³⁷ Y Sensorama ha encontrado en los canales perceptuales, una fuerza dinámica para hacer partícipe de sus obras, al espectador.

²³⁷ Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión*, 51.

Conclusiones

La experiencia sinestésica del olfato es por definición una vivencia en la que intervienen todos los canales perceptuales. Si bien, los detonadores olfativos son utilizados para conversar con la memoria emotiva y cultural de los espectadores, es la complementariedad brindada por los lenguajes sensoriales y su grado de influencia en espacios, personajes y momentos determinados, lo que construye una experiencia estética desde los sentidos que estimula la imaginación del espectador.

Se podrían definir ciertos criterios en la utilización de los aromas, como ~~utilizar~~ emplear detonadores sutiles para ambientar el espacio o algo notable para personajes relevantes o momentos clave. Sin embargo, cada proceso es único y cada obra requiere caminos particulares.

Es el diálogo entre estímulos lo que logra una experiencia sensorial que alimenta a la escena. La manera de encontrar la mejor opción es a partir de la experimentación. Se trata de un proceso sumamente empírico y de difícil réplica debido, principalmente a las particularidades culturales y personales de los espectadores, pero también a la diversidad de atributos de los aromas, sus variadas formas de aplicación y a la multiplicidad de combinaciones entre canales perceptuales. Las posibilidades sensoriales del olfato en esta comunión perceptual se encontrarán conforme se experimente en la escena y los creadores teatrales se aventuren a agregar este lenguaje sensorial a sus obras.

Las exploraciones del olfato en el *Teatro sensorial* son primordiales, al igual que lo fue en el teatro medieval, en el naturalismo o con los simbolistas, donde se revelan posibilidades poéticas que expanden el universo de creación y la manera de percibir el

mundo. Pero es hasta el siglo XX, con los futuristas y Artaud, cuando se busca romper concientemente por medio de los sentidos, el muro fronterizo que limita al espectador del hecho escénico, como en *Colores* que en un estado de *silencio visual*, busca brindarle espacio al espectador para realizar su propia travesía. En este caso, en compañía de un guía sensorial. Cabría la pregunta de qué posibilidades hay de que el participante recorra un tipo de experiencia sensorial sin un acompañante. ¿Cómo podríamos presentarlo? ¿A dónde llevaría al participante? ¿Vale la pena investigarlo o sería un viaje sin sentido y sin destino? Esta es una ruta que la presente investigación deja abierta para futuras búsquedas.

La realización de una pieza escénica es multidimensional, además del mensaje y los cuerpos vivos en escena, también se encuentran estímulos a los distintos canales perceptuales, que se pueden contemplar para la construcción de la experiencia escénica que nos propongamos compartir. Espero, esta investigación sea un punto de partida para que el *Colegio de literatura dramática y teatro* se planteé la posibilidad de incluir el estudio y la exploración escénica con los distintos canales perceptuales. El *Colegio* ha sido la piedra angular de mi formación teatral que expandió mi noción del universo a través de la mirada de la literatura dramática y el teatro, y me gustaría invitar a continuar la expansión de la vida desde los medios sensoriales.

El presente trabajo se adentró a la experiencia sinestésica del olfato en una obra del *Teatro sensorial*, aunque me parece que las posibilidades sensoriales en general y del olfato en particular en otro tipo de hechos teatrales, distintos al *Teatro sensorial*, aún están por revelarse, no sólo en su sentido perceptivo, sino también en su sentido participativo, incluir al espectador en la realización del hecho escénico.

En lo personal, me adentraré a crear obras teatrales que además de los dispositivos convencionales incluyan detonadores olfativos que en conjunto con los demás estímulos expandan la experiencia del espectador. Me parece que la evocación por medio de aromas puede enriquecer el momento escénico que viva el público, y la mejor manera de descubrir las posibilidades de los aromas en la escena es de manera empírica.

El olfato es un baúl con infinidad de tesoros por descubrir pues como dice Bachelard, habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. Imaginar será siempre más grande que vivir²³⁸. Y que mejor manera de expandir la existencia del espectador que desde sus propios detonadores de imaginación.

²³⁸ Bachelard, *Espacio*, 122.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, México: UNAM, 2011.
- Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México: FCE, 1958.
- Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México: FCE, 1965.
- Josefa Salas Vilar, *Sinestesia y arte. Hacia la autoinvestigación creativa*, Granada: Universidad de Granada. Tesis doctorales, 2015.
- Aristóteles, *Acerca del alma*, Buenos Aires: Colihue, 2010.
- Gloria Picazo comp., *Estudios sobre performance. Capítulo Todos los cinco sentidos de Hermann Nitsch*, Sevilla: CAT, Productora andaluza de programas, 1993.
- Aristóteles, *Tratados breves de historia natural*, Barcelona: Editorial Gredos, 1987.
- Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires: Taurus, 1997.
- Aristóteles, *Del sentido y lo sensible*, Buenos Aires: Aguilar, 1973.
- Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona: Fontamara, 2011.
- Ximo Lizana, “La intersección entre arte y neurociencia”, *Anuario Cultural digital 2017*, consulta septiembre 10 de 2018, <https://bit.ly/2RPyvsJ>
- Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Chantal Maillard, *La razón estética*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- Byung-Chul Han, *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2013.
- Aristóteles, *Obras filosóficas Volumen I*, México: CONACULTA, Océano, 2000.
- Chantal Jaquet, *Filosofía del olfato*, México: Paidós, 2010.
- Martin Lindstrom, *Brand sense*, México: Grupo Editorial Patria, 2015.
- Piet Vroon, *La seducción secreta: psicología del olfato*, Barcelona: Tusquets, 1999.
- Avery Gilbert, *La sabiduría de la nariz*, Barcelona: Ediciones B, 2009.

Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.

Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010.

Eva Castor, *Teatro Medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona: Crítica, 1997.

Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro Medieval 2*, Barcelona: Crítica, 1997.

César Oliva, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 1990.

Émile Zola, *El naturalismo*, Barcelona: Ediciones Península, 1973.

Yves Bonnefoy, *El siglo de Baudelaire*, Buenos Aires: FCE, 2017.

Jens Arvidson, Mikael Askander, et al, *Changing Borders. Capítulo Everlasting Agonies: Baudelaire and Goya de Els Jongeneel*, Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro*, México: INBA-CITRU, 1998.

Antoni Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978.

Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI Editores, 2004.

Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós, 1996.

Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática*, México: UNAM, 2009.

Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010.

Umberto Eco, *La obra abierta*, México, Editorial Ariel, 1984.

Karel Salcedo, *Chakras: un camino hacia la salud*, México: Plaza y Valdés. 2011.