



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

Instalación teatral y duelo: “Luz, una activación de la memoria emotiva en el espectador”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas: Danza y Teatro.

Autora

Norma Elisa Landeta Zhingri

CI: 0106858103

Correo electrónico: e.landetaz@gmail.com

Directora:

Dra. Bertha del Rocío Díaz Martínez

CI: 0922023684

Cuenca - Ecuador

15-05-2021



Resumen:

El presente proceso creativo lleva consigo una investigación tanto práctica como teórica, que está vinculado con las materias de Laboratorio de Creación I, II, III de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca. Este proceso investigativo se fundamentó en las preguntas: ¿Cómo recrear, recomponer y reconstruir imágenes del duelo? ¿Qué queda en nuestros cuerpos, en nuestra memoria tras vivir la partida de alguien? Utilizando la instalación teatral como matriz en la que tienen lugar una recopilación de recuerdos y objetos vinculados a ellos, se ficcionan una serie de experiencias que aluden al duelo.

En el montaje que deriva del proceso, se generaron metáforas de cómo hacemos memoria de manera fragmentaria a través de los objetos, sonidos, sombras, cuerpos que contienen memoria y provocan su recomposición.

Palabras claves:

Instalación Teatral. Teatro De Objetos Documental. Teatralidad. Duelo. Memoria. Espectador. Dramaturgia. Dispositivo.



Abstract:

This creative process is based on research where practice and theory are crossed. It is linked to the courses: Laboratorio I, II and III, at the bachelor of Performing Arts at Universidad de Cuenca. This process was based on how to recreate, recompose and reconstruct images of the mourning? What remains in our bodies, in our memory after someone's death? Using the theatrical installation as a matrix containing a compilation of memories and objects linked to them, a series of experiences that allude to mourning are fictionalized.

In the piece that derives from the process, metaphors were generated of how we make memory in a fragmentary way through objects, sounds, shadows, bodies that contain memory and cause its recomposition.

Keywords:

Theatrical Installation. Documentary Object Theater. Theatricality. Mourning. Memory. Spectator. Dramaturgy. Device.



ÍNDICE

Resumen:	2
Palabras claves:	2
Abstract:	3
Keywords:	3
ÍNDICE	4
Agradecimientos	8
Introducción:	9
Capítulo 1. Recuperar los rastros de memoria y tejer el presente: ejercicio de autoficción, los objetos como contenedores/disparadores de memoria y la construcción de escenas liminales.	11
1.1. Sumergirse en la memoria y abrir en la superficie compartida la autoficción	12
1.2. Los objetos, portadores y disparadores de la memoria	13
1.3. La construcción teatral como espacio liminal	19
Capítulo 2. Dramaturgia de la memoria: El uso de la instalación como herramienta para potenciar la memoria de los objetos.	23
2.1 De la indagación de los elementos al tejido de la puesta en el espacio	33
Capítulo 3. De la instalación a la configuración de la dramaturgia	40
3.1. El dispositivo como marco para contener y vitalizar la dramaturgia	46
Conclusiones	49
Referencias Bibliográficas	50



Cláusula de Propiedad Intelectual

Norma Elisa Landeta Zhingri, autora del trabajo de titulación *"Instalación Teatral Y Duelo: Luz, una activación de la memoria emotiva en el espectador"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 15 de Mayo de 2021

Norma Elisa Landeta Zhingri

C.I: 0106858103



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Norma Elisa Landeta Zhingri en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación *"Instalación Teatral Y Duelo: Luz, una activación de la memoria emotiva en el espectador"*, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 15 de Mayo de 2021

Norma Elisa Landeta Zhingri

C.I: 0106858103



Dedicatoria

Esta tesis va dedicada:

A mi abuela Luz Martínez, un ser querido que ya no está presente en mi vida y que fue inspiración principal para comenzar con este presente proceso creativo de investigación. y sé que desde lejos me dio la fuerza suficiente para continuar en este proceso de obtener uno de mis anhelos más deseados.

También a mis padres, que por su amor, trabajo y sacrificio en todos estos años, y que gracias a ellos he logrado llegar hasta aquí y convertirme en lo que soy. A mis hermanas por estar siempre presentes, con su apoyo moral, que me brindaron a lo largo de esta etapa de mi vida.



Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a Dios, quien con su bendición llena siempre mi vida y a toda mi familia por estar siempre presentes.

También doy mi profundo agradecimiento a mi tutora de tesis Bertha Díaz, quien no solo me ha apoyado moralmente, sino que ha compartido todos sus conocimientos a lo largo de este proceso de investigación, quien ha guiado con toda su paciencia y profesionalismo como docente.

De igual forma, mis agradecimientos a todos mis docentes que fueron los que a lo largo de los años en la carrera de Danza-Teatro en la Universidad de Cuenca, quienes me acompañaron con sus enseñanzas de sus valiosos conocimientos y que hicieron que día a día yo pueda crecer como profesional.



Introducción:

Sumergirse en la propia historia fue el punto de partida de este proceso investigativo. Y fue este indagar el que activó una serie de preguntas que a su vez fueron el germen de una puesta en escena. Dichas inquietudes fueron las siguientes: ¿Cómo la muerte de un ser querido genera transformaciones en una persona? ¿Cómo es posible reconocer la aparición de una memoria/cuerpo distorsionado que se genera después de la muerte de un familiar? ¿Cómo, tras instigar en una pérdida personal, se puede desarrollar una danza del duelo? Para hurgar en la memoria se constituyeron distintas estrategias que -a su vez- fueron las bases de un montaje. Dichas tácticas permitieron viajar al pasado para que en este se identifiquen algunos objetos que se identifiquen como contenedores de fábulas del dolor, más allá de los relatos textuales. Eso, poco a poco, permitió adentrarse hacia el estudio del Teatro de Objetos Documental. Cada objeto fecundó un espacio como una especie de captación desesperada del tiempo que tiene varias capas de momentos tan íntimos.

Tanto la noción de la Autoficción como la de Teatro de Objetos Documental han permitido dar cuenta, poco a poco, que el trabajo tejido en la puesta en escena se adscriba a una noción de liminalidad. En este caso la obra que derivó de esta investigación, titulada Luz, es la que permite al tiempo de revisar la memoria personal de la intérprete-creadora construirse a sí misma como un espacio para desde tácticas escénicas invitar a los espectadores a enfrentarse a temas como la pérdida, el duelo y la tristeza y volverla una experiencia poética.

Para la construcción de la dramaturgia se pone enfoque en la potencialización de la memoria de objetos ya que se adentró en un principio en el territorio del estudio del Teatro de Objetos Documental. Es por ello que la herramienta de construcción es la instalación para que en este vaya surgiendo un funcionamiento determinado. Es la misma dramaturgia que abre



paso hacia a la noción del dispositivo instalativo teatral que se ajusta más a este tipo de propuestas que no se ajustan a la idea de obra, según la lógica tradicional teatral, porque este dispositivo permite entrar en una lógica de cruces, de préstamos entre saberes, de contaminaciones y polinizaciones.



Capítulo 1.

Recuperar los rastros de memoria y tejer el presente: ejercicio de autoficción, los objetos como contenedores/disparadores de memoria y la construcción de escenas liminales.

Antes de iniciar con la pregunta de investigación que empezó a dar cuerpo a este trabajo se desarrolló un ejercicio de la materia de Taller Laboratorio I que consistió en identificar un tema o área en la que adentrarse. La necesidad surgida implicó el sumergirse en la propia historia y con ella construir un relato escénico (es decir, con materialidades diversas en el espacio). En dicho relato, la intención es que se fuese hilvanando esa memoria personal y, posteriormente, mientras se espacialice y ponga en relación con distintas herramientas, se vaya actualizando, desviando y tome su vida autónoma, su modo de expresarse. Sobre la base de ello, se llega a la búsqueda de sí mismo, lo que implica revolcarse en la propia vida y en el pantano de la propia memoria, ya que todos tenemos algo interesante vivido y, por ende, algo que contar. Encontrar recuerdos difíciles se convirtió en la herramienta de base de trabajo, ya que al generar el adentramiento a la propia materia vital y desentrañar la historia, ciertos estados de ánimo empezaron a despertarse. En ese tránsito se comenzó con la conexión de vivencias intensas. En ese indagar, poco a poco se visualizó un recuerdo bastante difícil, vinculado con el duelo relacionado con la muerte de un ser querido.

A partir de ese ejercicio se navegó más dentro de la propia memoria para llegar a concretar algunas posibles preguntas de investigación que luego permitieron perfilar la pregunta concreta de trabajo. Aquellas, que constan en el diario de trabajo de la materia de Taller Laboratorio I, se transcriben a continuación: ¿Cómo la muerte de un ser querido



produce tantos cambios en una persona? ¿Cómo es posible encontrar la distorsión de ese cuerpo después de un duelo? ¿Cómo realizar una danza del duelo?

1.1. Sumergirse en la memoria y abrir en la superficie compartida la autoficción

Tales inquietudes anteriores rondan en el hecho de sacar a la superficie lo íntimo. También es evidente que el enunciarlas tienen que ver con el presente, puesto que lo vivido no es algo solo que pertenece al pasado, sino que al invocarlo tiene que ver con ¿cómo nos vinculamos actualmente con él? El hacer presente la memoria implica inevitablemente que algunas cuestiones se pierdan, se fragmenten, se reconstruyan. Nunca el recuerdo se mantiene intacto. El mismo ejercicio conduce a poetizar la memoria, los recuerdos y las heridas; es decir, a rozar con el procedimiento que se conoce como Autoficción. Para pensar en ello, se toma de la mano a José-Luis García (s.f), quien refiere a la autoficción como “una especie de deconstrucción de la autobiografía con la intención de desacreditarla y suplantarla” puesto a que la autobiografía es narrativa en un sentido de representación y que esencialmente resulta ser contrario al drama en donde el mundo ficticio se presenta en presencia y en presente ante los ojos del espectador. Entonces la Autoficción resulta ser diferente, el mismo García (s.f) afirma que:

La autoficción es la paradoja que nace como género necesariamente ambiguo, híbrido, mestizo: ni plena autobiografía ni plena novela, sino autobiografía contaminada de ficción o novela contaminada de “realidad” autobiográfica. Esto abre una puerta a la operación de trasladar la discusión al teatro, o sea, de convertir la contradicción del teatro autobiográfico en la paradoja de la autoficción teatral.



Es decir que hay un desplazamiento de la representación a la presentación, haciendo real la ficción y, al mismo tiempo, ficcionalizando lo real. Además la ficción nos sirve para relacionarnos con las cosas, y a la vez narrar lo que hacemos como seres vivos imaginando situaciones posibles diferentes a las que vivimos. Por otro lado, Patrice Pavis (2016), quien se refiere a esta metodología para construir una posibilidad estética como una cuestión poco común en el teatro pero pertinente: “La autoficción teatral es más rara, pero no inédita. Utilizaría los medios de la dramatización, la trasposición y la recuperación de acontecimientos autobiográficos del autor, y reconstituiría en acciones escénicas estos elementos, tal cual ocurrieron” (p.44).

Lo interesante de esto es que se parte de uno mismo, pero cuando se elige enunciarlo, ya en el mismo hecho se va produciendo una mutación, una transfiguración. Empieza, en el mismo acto de ser narrado, un ejercicio distinto al que comenzamos narrando, por el solo hecho de pasar del espacio mental o sensible hacia el espacio material, corporal, teatral. Esas reflexiones desde la propia práctica se fueron complejizando y haciendo que la pregunta de investigación que se fue concretando, implique muchas capas a ser interrogadas. Dicha pregunta preliminar quedó de la siguiente manera: ¿Cómo es posible realizar una danza del duelo?

1.2. Los objetos, portadores y disparadores de la memoria

Abordar la pregunta escrita en lo precedente requirió armar algunas estrategias para activar respuestas. Inicialmente se generó un ejercicio escriturario para activar el recuerdo de un duelo específico que fue el que surgió al indagar en la memoria, que fue el de la abuela de la intérprete-creadora que escribe estas líneas, y que es el suceso que está detrás de tal pregunta. Se transcribe a continuación tal ejercicio:



Hace 2 meses atrás mi abuela sufrió una enfermedad llamada trombosis. Pasaba la mayor parte del día en silla de ruedas. Aunque el médico no daba esperanzas de que se recupere, nosotros sí la teníamos. Un fin de semana, un sábado -específicamente- por la tarde, todos estábamos reunidos sentados en una estera grande que habíamos colocado sobre la terraza de nuestra casa. Allí estábamos mi madre, mis tres hermanas y yo, menos mi hermana mayor, quien permanecía con su marido en el primer piso de la casa. Pues bien, empezamos a desgranar maíz como siempre se acostumbraba hacer los fines de semana, y también conversábamos, pero no sé muy bien de qué. Recuerdo también que eran cerca de las 5 de la tarde cuando de repente sonó el teléfono; en ese instante mi hermana Gaby fue por él, pero no contestó, sino que se lo pasó de inmediato a mi mamá. Mi madre se puso de pie para contestar. Inesperadamente vemos que se coge la cabeza y dice: ¡Ay! (empezó a llorar). Nosotras nos encontrábamos riendo, pero nos callamos enseguida cuando oímos el llanto de mi madre. Luego de unos segundos, ella dice “¿qué pasó?, ¿como a qué hora? ya vamos a ver qué dice”. Y, por último: “sí, mañana vamos a tratar de estar allá”. Nosotras corrimos al cuarto de mis papás, porque allí estaba mi madre y le preguntamos ¿quién era? luego de escuchar nuestra pregunta, empezó a llorar inconsoladamente diciendo: “mi Luz no” . Recuerdo que al escuchar los llantos mi hermana mayor subió con su marido y le preguntó: “¿qué pasa mami?”, pero lo único que hizo mi madre fue salir corriendo nuevamente a la terraza, se sentó, y nos dijo que mi abuelita Luz había fallecido. En ese momento hubo un silencio interno, una pausa, y a la vez una sensación extraña, esta última fue como un baldazo de agua que se te cae encima, pero congelada. Yo no podía moverme, por más que trataba de reaccionar, mi cuerpo estaba inmóvil, ni siquiera se me salió una lágrima. Después de varios segundos, me



senté sobre la estera y sentí que habitaba en una bolsa que no era permeable, que incluso todos los llantos de mi mamá y de mis hermanas yo no las escuchaba. Cuando levanté mi cabeza mi madre y mis hermanas ya no estaban, resulta que mi padre todavía no había llegado como era de costumbre a esas horas (ya que se encontraba trabajando), así que fueron para su cuarto preocupadas de cómo le iban a decir que murió su madre. Creo que pasaron unos 15 minutos y mi padre llegó. Mi madre le dijo que se siente sobre la cama. Mi padre, en cambio, asustado acotó: “¿qué pasa?” Mi mamá se puso a llorar y le dijo que la abuelita Luz acababa de fallecer. Ese momento fue desgarrador, yo vi cómo el rostro de mi padre se fue apagando de la tristeza, había un nudo en su garganta, sus ojos se cristalizaron, y empezó a llorar, todo esto antes de que mi madre lo abrazara. En ese instante todos nos pusimos a llorar y al mismo tiempo lo abrazamos. Cuando lo abracé sentí sus lágrimas sobre mi rostro y el modo como temblaba, creo que ese vínculo se mezcló con dolor. Esa misma noche nadie durmió, pues todos empacamos y salimos hacia Saquisilí-Latacunga, a las 00:00.

En el ejercicio escriturario expuesto anteriormente se regresó al pasado, aunque la escritura está generada en presente. Se intentó ser lo más fiel posible, lo más apegada materialmente al suceso vivido. Tras tal actividad, se desarrolló otra práctica: la de recolectar fotos de la abuela de la intérprete-creadora de este proceso, así como de sí misma, como elementos para continuar hurgando en la memoria. A partir de ello se generó otro ejercicio que consistía en escribir todo lo que se venga a la mente, como asociaciones vinculadas a dichas fotos.

Estos fueron los resultados:



Consentida, corazón amplio, generosidad, agradecida, buena compañía, abrazos largos y enganchadores, papas, pelar, ollas, cachetes apretados, chucurutita, lagunas, lavar ropas de colores, lavar por separado, capulies, árboles con ramas extensas y delgadas, única en su especie, enojona pero con una sonrisa amplia, faldas de muchos colores, cabellos, golosinas-galletas, la espera comienza y después de dos días termina, un camino grande de papas, cuchillos afilados, una roda de personas pelando papas, leña, sopa de harina, la más golosa de dulces, plumas quemadas, y -por último- rayos de sol.

En un tercer momento la exploración consistió en identificar los objetos que se hicieron evidentes en los ejercicios 1 y 2. Ambos relatos estuvieron configurados por recuerdos, pero fue evidente que el enunciar los recuerdos llevaba consigo la aparición de materiales que nos acompañan en los paisajes que atravesamos. Fue importante, en términos escénicos, detectar que los objetos pueden ser contenedores de fábulas más allá de los relatos textuales.

Poco a poco la misma exploración permitió avizorar que se estaba ingresando en un territorio del estudio del Teatro de Objetos Documental, que ahora sirve para llevarlo a la reflexión sobre el proceso creativo y rebota en esta escritura. Shaday Larios (2008) hace referencia que en el Teatro de Objetos Documental sucede lo siguiente:

El objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal. La construcción de los archivos está dada por los informantes que un solo objeto cotidiano



determinado produce, o un conjunto de objetos cotidianos, que dan cuenta de una realidad individual o colectiva (p.47).

Asimismo, en otro texto, la misma Larios (2018) apunta 22 premisas para la conceptualización del territorio del teatro de objetos documentales. Allí toma en cuenta la tipología de objeto que procede de una muerte, de una injusticia, de una violencia y el dolor humano, propio de una catástrofe social. Dos de ellos se traen a colación para pensar esta práctica: “(2.) Los objetos que sobreviven a una catástrofe pueden representar un testimonio singular de ese hecho. 3.) Los objetos que sobreviven a una catástrofe son puntos de una investigación hacia el pasado a modo de cápsulas del tiempo” (p. 246-248). Los objetos que se identificaron de los escritos, fueron: Ruedas, estera grande, maíz, teléfono, papas, ollas grandes, tinas, faldas de muchos colores, cabellos, cuchillos afilados, harina, leña, plumas quemadas y Luz.

Para terminar con el ejercicio 3, se realizó una última selección de objetos con los que se iba a proceder a explorar y son: Ruedas, maíz, estera, papas, tinas, faldas de colores, cabellos, plumas quemadas y harina. Siguiendo de la mano con Larios (2008): “Todos sabemos que los objetos ya tienen memoria de por sí, que puede ser falsificada para el teatro. Cada objeto es una máquina de escritura susceptible de generar un nuevo texto; por lo tanto los objetos dentro del teatro de objetos son una suerte de palimpsestos, escrituras sobre escrituras”. (p.46).

Luego de todos estos ejercicios inició la exploración con un objeto en particular: el objeto maíz. En ella se buscó indagar con todas las acciones que me permitiera realizar el objeto, como desgranar, rodar sobre él, arrojar el maíz por el espacio. Esto último permitió la emergencia de un sonido que se abre cuando los maíces caen al piso, que a su vez se



convirtió en el eje central de la indagación, puesto a que el sonido de este detonó la realización de una secuencia de movimientos.

La secuencia de movimientos realizada anteriormente dio paso a la exploración del segundo objeto: la harina. En ese momento se buscó trabajar con la acción de desprender la harina del cuerpo, para ello se optó por llenarse de harina el cuerpo: el rostro, los brazos, las manos y los pies. Entonces se ejecutó la siguiente secuencia de movimientos:

¹ Inicia con el cuerpo erguido en cuclillas y de espalda, su respiración es profunda. Segundos después desliza su pie derecho hacia adelante y empieza a ponerse de pie con un cierto temblor mostrando su talón lleno de harina que a la vez empieza a desprenderse. Una vez que asienta su talón derecho sobre el piso, da la media vuelta, y se observa que sus manos se encuentran en forma de puño sobre su rostro que está cubierta con su cabello. Realiza varias respiraciones y poco a poco abre sus manos, extiende sus brazos hacia los lados con movimientos fluidos y sostenidos en espiral, haciendo que la harina se desprenda y a la vez esta se esparce por el espacio. Para terminar avanza caminando lentamente y con la ayuda de sus manos va separando el cabello hacia los lados para mostrarnos su rostro.

Toda esta secuencia de movimientos fue realizada dentro de un pequeño espacio con una imagen en forma de una silueta de la cabeza de la abuela de la intérprete-creadora construida con granos de maíz.

¹ Esta transcripción fue tomada del diario de trabajo de la materia de Taller Laboratorio Escénico I.



Todos los materiales contruidos anteriormente fueron operados desde una ²facultad creadora exclusivamente desde el campo de los objetos recopilados en los ejercicios realizados a principios del proceso de investigación. Cada objeto fecundó un espacio que permitió visualizar un inconsciente material que está sucediendo todo el tiempo, es decir que hay como una especie de captación desesperada del tiempo que tiene varias capas de momentos tan íntimos de la intérprete - creadora.

1.3. La construcción teatral como espacio liminal

La idea de autoficción y la noción de teatro de objetos documentales han permitido dar cuenta, poco a poco, que el trabajo tejido en el montaje se adscribe a una noción de liminalidad. Esto implica la construcción de una zona umbral entre el arte y la vida. Esa misma zona umbral, en este caso la obra que derivó de esta investigación, titulada Luz, es la que permite al tiempo de revisar la memoria personal de la intérprete-creadora construirse a sí misma como un espacio para desde tácticas escénicas invitar a los espectadores a enfrentarse a temas como la pérdida, el duelo, la tristeza. Para entrar de manera más contundente a la idea de liminalidad, se toman las palabras de una de las referentes en América Latina sobre este tema, la investigadora Ileana Diéguez (2009) quien explica lo siguiente:

La noción de liminalidad desarrollada por la antropología social y ritual de Victor Turner, quien analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, es la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos. En todos estos casos la liminalidad es

² Los materiales fueron operados desde una percepción propia de la intérprete creadora, desarrollando con ello su percepción al medio en donde induce a determinar sensaciones percibidas a cada uno de los espectadores.



una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores (p.2-3).

Por otro lado, además de conectarse con los recuerdos en tiempo pasado, se visualiza ese umbral en el cual lo personal se vuelve público, en donde también existe un lugar de cuando la referencialidad particular se vuelve compartida dentro de un sistema de relaciones, haciendo uso de un imaginario común. Los espectadores entran en una especie de rito de pasaje, por lo que al principio su estado no está nada definido, y que va acompañado de una ambigüedad al estar en una incertidumbre y suspenso ya se encuentran en medio de dos estados como lo real y lo ficticio.

La misma autora en otro texto, señala lo siguiente, que resuena mucho con esta investigación, por la dimensión formal que se abre con el uso de materialidades. Ahí por ejemplo, las lógicas que vienen de otros campos, como el plástico-instalativo, van a interrogar mucho la concepción misma del quehacer teatral. En capítulos posteriores esto será desarrollado con mayor acuciosidad. En las teatralidades liminales, Diéguez (2006) enfatiza que:

se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones. Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones. (40)

Al finalizar este montaje en específico al que alude esta investigación, que se titula Luz, los espectadores, que han pasado por estos tránsitos que a la vez les ha dejado pequeñas



secuelas de la experiencia vivenciada, gravitan en un estado sensible que los conduce a la renovación de sí mismos, de sus propias historias, o al menos, les invita a la posibilidad de dar un giro a su propia relación con la memoria. La misma Ileana Diéguez (2006) en otro texto sostiene lo siguiente:

Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión de la triple óptica que condiciona al ser (Bajtín) es tal vez por su naturaleza fronteriza, no en una dimensión estrictamente estética, sino por su propia naturaleza de evento, suceso, experiencia compartida que altera la vida de sus interlocutores y participantes (p.5).

Las metodologías desarrolladas, así como los insumos que se utilizan que se despiertan del indagar experimental, permiten seguir tributando a potenciar esa zona liminal que se va configurando con el quehacer escénico específico de este montaje. Por ejemplo, cada objeto utilizado restituye algo importante de la memoria que nos lleva a unas imágenes sociales (aquí se vuelve visible la zona umbral). Es decir, estas empujan al espectador a encontrarse con el duelo. Ello, a su vez, empieza a hacer manifiesta la siguiente pregunta: ¿cómo lo personal se hace político a través de los objetos? Aquello que comenzó con el deseo de contar la historia personal, o un recuerdo inscrito en la memoria de la intérprete - creadora, más bien se expande y permite abrir a una resignificación de objetos y espacios debido a la relación de un objeto con el otro y va formulando nuevos significados. Todo ello va portando una reflexión o una especie de mirada que en sí lleva a problematizar aspectos que tocan políticamente a los espectadores con respecto al duelo, llegando quizá a compartir un mismo lenguaje dentro de cada uno de ellos.

Parafraseando a Shaday L. (2008), los objetos aglutinan un poderoso mensaje, un mapa, un ciclo, una biografía que es el tema central, aunque no pueda existir sin las



mediaciones de un sujeto. Por esto, la sentencia los sujetos sirven como pretexto para que los objetos puedan testimoniar. Dicho todo esto, se podría afirmar que el teatro de objeto es objetocentrista, y que por ende se le otorga al TOD sus particularidades con respecto al teatro documento, pues en este caso todo gira alrededor de la memoria del objeto. (p.48). Entonces se fija una mirada que está concentrado en el objeto, en el cual existe una observación minuciosa de cada una de las cualidades del mismo para la fecundación de cada espacio - momento que no solo se traslada a los momentos vivenciados por la intérprete - creadora con respecto al duelo de su abuela, sino también para ver de qué manera nos relacionamos con nuestra cultura material buscando un registro o un archivo que ha quedado impreso en una memoria. Un archivo está formada por una apertura de objetos, estas testifican el propio funcionamiento de la memoria y documentan un proceso subjetivo de la memoria siendo un vehículo para entender que la memoria está creando segundo a segundo, y que no se trata de un pensamiento que va a un pasado, sino que la temporalidad de la memoria está creándose en y con el objeto. Un objeto se vuelve crítica porque es problematizado desde su propio archivo que es animado por la misma memoria del espectador que va documentando un proceso subjetivo más allá de hablar de la intimidad de aquel objeto; es por ello que en un presente no se trata de entrar en un lugar nostálgico, ni tampoco se trata de instrumentalizar la memoria, ni de instrumentalizar el objeto, sino traerlo para que otra temporalidad se abra, intentando entrar o abordar este objeto desde distintos frentes de la memoria para poderlos relacionar con la comunidad o con quienes los observan dentro del dispositivo que se va creando en el proceso de esta investigación, que a su vez va replicando al presente.



Capítulo 2.

Dramaturgia de la memoria: El uso de la instalación como herramienta para potenciar la memoria de los objetos

En el acápite anterior se empezaron a detectar algunos objetos que pueden ser contenedores de fábulas más allá de los relatos textuales escritos en uno de los ejercicios propuestos por la intérprete - creadora. Los objetos que fueron acopiados permitieron que la pregunta ¿Cómo es posible realizar una danza del duelo? se concentre en el territorio del estudio del Teatro de Objetos Documentales.

Tras un proceso exploratorio con ciertos objetos, surge la necesidad de encontrar un dispositivo en donde pueda no solo describir el resultado de su proceso creativo, sino que también le permite encontrar una dramaturgia. Pero antes de comenzar a construir una dramaturgia como tal, se acude nuevamente a un recuerdo personal el cual fue el velorio de su abuela, y saca algunos objetos presentes en esos momentos: Flores, retrato, murmullo de personas, rezos de rosario, velas, sillas, aroma de café y el olor de plumas quemadas. Luego se analizó cada momento del velorio de la abuela y se visualizó como si fuera un laberinto, un espacio con muchas entradas, pero al mismo tiempo se enfoca en un campo coreográfico, aquel que se va construyendo con un grupo de personas que entran y salen del espacio. Después de esto existió una necesidad de querer expresar cada momento dado durante el velorio de la abuela a la que se hace referencia en este proceso de investigación-creación.

Justo aquí es donde se empieza con la construcción de la dramaturgia, pero el enfoque es en la potencialización de la memoria de los objetos, ya que esta investigación ingresó al



territorio del estudio del Teatro de Objetos Documental. “Entonces el primer paso para poder comenzar con una dramaturgia de objetos es hacer corpórea la imagen, asignándole así un cuerpo y un sentido primordial que nos dé elementos de trabajo para que en la observación y creación de cada ensayo vaya surgiendo un funcionamiento determinado y una lógica teatral” (Gianella, 2016, p.52). Es por ello que se utilizó como herramienta de construcción la instalación, porque “ella es visible, visitable, repetible y posee también sus maneras de mostrar y hacer hablar al cuerpo, inventar mil otras maneras de contar, de hacer estallar la noción y los marcos de la representación teatral y artística en general” (Pavis, 2016, p.173).

Por lo tanto se empezó realizando nuevamente el ejercicio de escoger un objeto y explorar con sus cualidades, y a partir de ello construir cada instalación, porque así como en los procedimientos de Gianella (2016; p.51) se trata de “enfocar a cada objeto como parte indispensable de un cuerpo que hay que conocer, materializar, y luego poner en movimiento”. Justamente eso fue lo que se aplicó en esta investigación con cada una de las instalaciones. Se regresó a cada uno de los objetos presentes en el momento del velorio de su abuela, recordemos que lo describimos anteriormente.

Antes de iniciar con el proceso de cada instalación, cabe mencionar que existe la presencia de una operadora que va a estar transversal a las dos primeras instalaciones cumpliendo como guía para los espectadores.

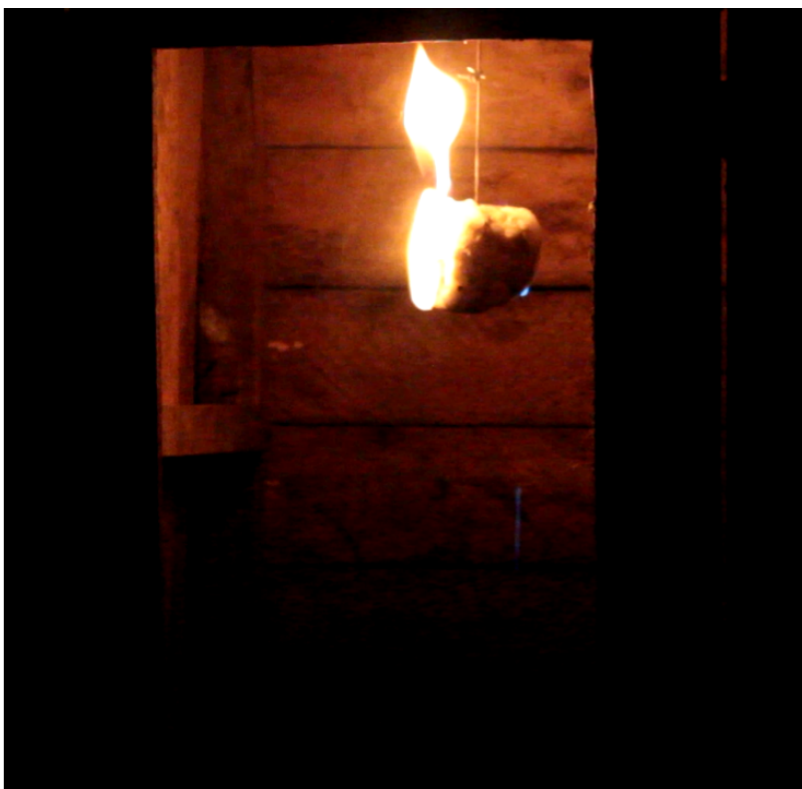
Instalación Bola de cera: El objeto principal de esta instalación son las velas, así que se empezó conociendo cada parte de este objeto. Se escogieron cuatro velas y se las derritió para conseguir una masa y reconstruir una nueva vela, dando como resultado una bola de cera deformada con sus mechas hacia los lados obteniendo un aspecto de un corazón. Luego se la materializó y se la puso en movimiento de la siguiente manera: la bola de cera construida lo



cuelga dentro de una caja negra y con la ayuda de sus mechas se puede encender, al estar encendida produce un goteo constante dando lugar a un tiempo de espera y silencio hasta que llega a un cierto punto se desprende completamente y cae al suelo.

Finalmente tras varios ensayos con diferentes tamaños de bolas de cera, se toma decisión que esta primera instalación debe iniciar desde una oscuridad total, y que con la ayuda de una persona indicaría a los espectadores que pasen, pero antes encendería la bola de cera que se encuentra colgada dentro de una caja de color negro en posición vertical, para que al momento de encenderla empiece un goteo constante, y los espectadores quienes entran puedan observar, y al mismo tiempo tengan un momento de espera y de silencio hasta que llegue a un cierto punto y la bola de cera se desprenda completamente y caiga al suelo.

En esta instalación el objeto utilizado llega a obtener un correlato diverso con el espectador, desenvolviéndose como conductor de experiencias sensoriales. Gianella (2016) dice que “la dramaturgia de objetos realiza una tarea literaria pero que da cuenta de algo que es experiencia o que llegaría a serlo solo a través del lenguaje objetal, el lenguaje de la cosa no escribe para cuerpos sino que escribe para universos de sentido” (p.56). El goteo que se produce cuando la bola de cera está encendida, lleva al espectador vivenciar una experiencia de espera y silencio, por otro lado cuando esta cae al piso y consecuentemente se apaga esparce un olor que resulta también una experiencia con el objeto.



Instalación bola de cera. (EL TEJIDO, 2021)

Instalación Audio rezo del rosario: no necesariamente se construyó pensando desde un objeto, pero sí desde una sonoridad, estamos hablando de un audio de un rosario rezado por un grupo de personas. Aquí entonces, el sonido se convierte en sí mismo en material, en una tangibilidad que afecta, que produce sensaciones y sentido. Parafraseando a Pavis podemos traer a esta investigación algunas de las hipótesis acerca del sonido que él detecta en la escena contemporánea, dando cuenta que el sonido en el teatro está igualmente enlazada con la estructura y el dispositivo de la puesta en escena, integrado en una dramaturgia. Y que en la práctica contemporánea el sonido se ha vuelto diegético: cuenta algo, y no necesariamente lo que el texto parece decir. En esta instalación se construye una atmósfera que se vincula con el momento del velorio de la abuela de la intérprete - creadora como una especie de acompañamiento, este contenía un murmullo de personas acompañado de un rezo de un



rosario que se repetía constantemente. Desde allí se plantea en formular un sonido de rosario que lleve hacia esa misma atmósfera, para ello se realiza un proceso de construcción: el primer paso fue grabar el rezo del rosario expuesto en Radio María, luego se edita el audio para que genere una especie de confusión y extrañeza, pretendiendo llegar a una atmósfera sensible. Por otro lado para completar este acompañamiento se decide colocar cuatro sillas juntas unas con otras formando una imagen de una cruz, en medio de estas se coloca un parlante donde sale el rezo del rosario, este último antes de ser expuesto, cuatro personas se sientan en las sillas que están de espaldas entre sí, esperando que se concentren en escuchar, explorando a la vez el sentido auditivo.

Luego de varios días de estar probando el audio con la compañía de las sillas, esta instalación tuvo un pequeño cambio manifestándose así: una vez que se termina la instalación anterior con la caída de la bola de cera al piso, se mantiene las luces apagadas, luego sale una luz que se ilumina desde un pilar del espacio y se enfoca hacia unas bancas que están ubicadas en semicírculo. La operadora continúa con su papel de guía con los espectadores y les pide que se sienten en esas bancas, cuando los espectadores han tomado asiento se escucha el sonido del rezo del rosario que se encuentra editado con varios efectos que formula un sonido que llevará a una atmósfera religiosa y tortuosa.



Instalación Audio rezo del rosario. (EL TEJIDO, 2021)

Instalación Retrato: En esta instalación se trabaja desde un cuadro de madera, dentro de él no existe una fotografía, entonces se busca construir un retrato para colocarlo dentro del mismo. La intérprete - creadora propone trabajar con una fotografía de su difunta abuela, donde se sustrae solo la silueta del rostro, a partir de ello se construye una figura de una cabeza de mujer con trenzas, en el fondo de la figura se coloca flores, hojas secas y algunas plumas quemadas, también palillos de incienso. Esta imagen no necesariamente buscaba representar a su abuela específicamente, sino de evocar su presencia mediante objetos presentes en su velorio.

El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* [en ausencia] que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocar), y también de



exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene (Nancy, 2006; p.53).

Una vez construida se ejecuta la instalación: cuando el audio de la instalación anterior termina, se enciende una luz que enfoca a esta, donde apreciamos a un cuadro suspendido desde una esquina del mismo, los palillos de incienso se encuentran encendidos expandiendo diferentes olores.

A medida que se avanza con el proceso y la materialización de esta instalación, surge la siguiente pregunta: ¿cómo estoy manipulando este objeto para llevarlo al movimiento? conduciendo a un pequeño quiebre, en donde hay un operador quien manipula a este objeto cuadro, pero no es el mismo operador que guía al espectador en las instalaciones anteriores, sino que este es parte de la instalación, que lo ejecuta de la siguiente manera: Desde una esquina de un espacio sale un cuerpo caminando lentamente en una posición erguida cargando el cuadro, llega al centro, interactúa con el cuadro sin dejarse ver el rostro, se arrodilla colocándose detrás del mismo y realiza varios gestos con las manos que no pueden dejar de tocarlo, luego realiza sonidos de golpe detrás de él, finalmente este cuerpo se pone de pie y sale caminando hacia una diagonal y cuelga el cuadro.



Instalación Retrato. (EL TEJIDO, 2021)

Instalación Vitrina Contenedor: Esta instalación se construye pensando en la secuencia de movimientos obtenido con los objetos vistos en el capítulo anterior, a este se le decide colocarlo dentro de una vitrina de vidrio que contiene un marco por delante, mostrándose como un retrato pero vivo, donde se muestra un cuerpo presente mediante los objetos reflejados dentro de la misma. Su imagen reencarna una piel, tal vez un recuerdo vivo, o quizá estos elementos retornan un regreso de alguien.

El retrato, más que evocación de una identidad (memorable), es evocación de una intimidad (inmemorial). La identidad puede estar en el pasado, la intimidad no está más que en el presente. Pero, además: el retrato no es tanto la evocación de esta intimidad como una llamada a esta intimidad. Nos convoca a ella o hacia ella, nos conduce en ella: ahí, en la propia pintura ofrecida a nuestra mirada, uno entra dentro tal como eso se presenta fuera (Luc Nancy, 2006; p.62).



Entonces la instalación empieza así: hay un *black out* de unos segundos, cuando se enciende la luz, se enfoca sobre una vitrina, y que detrás de ella se encuentra un espacio que tenía una figura la silueta de la cabeza de la abuela de la intérprete - creadora, dentro de esta se encuentra un cuerpo lleno de harina reaccionando con la siguiente secuencia de movimientos: Inicia con el cuerpo erguido en cuclillas y de espalda, su respiración es profunda, segundos después desliza su pie derecho hacia adelante y empieza a ponerse de pie con un cierto temblor mostrando su talón lleno de harina que a la vez empieza a desprenderse. Una vez que asienta su talón derecho sobre el piso, da la media vuelta, y se observa que sus manos se encuentran en forma de puño sobre su rostro que está cubierta con su cabello, realiza varias respiraciones y poco a poco abre sus manos, extiende sus brazos hacia los lados con movimientos fluidos y sostenidos en espiral, haciendo que la harina se desprenda y a la vez esta se esparce por el espacio. Para terminar avanza caminando lentamente y con la ayuda de sus manos va separando el cabello hacia los lados para mostrarnos su rostro. Toda esta secuencia lo hace en compañía del sonido grabado de los granos de maíz que caen al piso.



Instalación Vitrina Contenedor. (Adrián C., 2017).

Una vez materializada cada instalación como momentos, se decide analizarlos metodológicamente. El proceso de investigación creativo se registró con diarios trabajo, donde se apuntó el proceso de las diferentes instalaciones que no solamente se quedaron en una posición plástica, sino que arrojaron una serie de preguntas que fueron las que encaminaron luego la dramaturgia del espacio y de la puesta en escena.

A continuación se despliega dicha metodología. Se traen a colación los apuntes de ese diario.

Instalación Bola de cera:

¿Cómo la nombró? Goteo constante

¿Qué elementos constituían este momento? sus elementos fueron: Una caja de madera de color negro y velas desestructuradas (bola de cera).



¿Que evocan estos elementos?

Religión, corazón de Jesús, desgaste, confesión, tumba, consumirse. Dando como resultado que parte de la religión se encuentra presente.

Instalación - Audio rezo del rosario:

¿Cómo lo nombró? Estar con el otro.

¿Qué elementos constituían este momento?

Cuatro sillas en forma de cruz como una alegoría religiosa

¿Qué evocan estos elementos?

Descanso, rosario recitado, acompañar, momento nostálgico, santa eucaristía, intercesor, velorio - funeral, difunto.

Instalación Retrato:

¿Cómo lo nombró? Está, pero no está

¿Qué elementos constituían este momento?

Cuadro mediano y un audio distorsionado de los rezos de un rosario.

¿Qué evocan estos elementos?

recuerdos, familia, presencia, familiar, ausencia, cuadros familiares, velorio.

Instalación Vitrina - contenedor:



¿Cómo lo nombró? Liberación - transformación.

¿Qué elementos constituían este momento?

Vitrina de vidrio (especie cuadro grande), cuerpo, harina, maíz, figura del rostro de abuela.

¿Qué evocan estos elementos?

Cuerpo presente, alma, otro cuerpo, memoria, presencia oculta, recreación abuela.

2.1 De la indagación de los elementos al tejido de la puesta en el espacio

A partir de la descripción de cada una de las instalaciones, se piensa en un espacio contenedor para empezar a pensar la dramaturgia del espacio. Las diferentes imágenes del duelo que proyecta cada instalación, hace que se busque un espacio que evoque una ausencia. El mismo es un cuarto lleno de objetos como una especie de bodega abandonada con un cierto vacío.



Bodega de la Facultad de Artes - Universidad de Cuenca. (Adrián C., 2017)



Lo que se prosigue es indagar por este espacio para la puesta de cada una de las instalaciones. En las primeras exploraciones se cubrió con una tela grande de color negro todos los objetos que habitaban allí y se trabajó con el espacio restante, es decir con el centro del mismo. A medida que se fue realizando pequeñas muestras con una de las instalaciones, uno de los espectadores sugirió que se trabaje con los objetos que se encontraban allí, ya que forma parte de esta atmósfera de ausencia, vacío y que podría evocar algo, pero también hubo la opción de sacar todos los objetos y solo trabajar con el espacio vacío. Entonces, debido a ello la disposición espacial deberá tener un giro completamente distinto a este.



Bodega de la Facultad de Artes - Universidad de Cuenca. (Adrián C., 2017)

Como hasta el momento se ha trabajado con instalaciones donde se pudo observar que existe una interacción entre instalación y espectador, técnicamente se podría explorar la disposición espacial desde la instalación teatral, pero para ello creo importante establecer las



diferencias entre lo que es una instalación en las artes visuales y una instalación teatral.

Parafraseando a Pavis (2016), la instalación dentro de las artes visuales son objetos dispuestos en el espacio que parecen haberse instalado allí con alguna idea en la cabeza, en función del sentido y de las acciones que el o los artistas piensan generar, es decir, es meramente visual y se queda en la objetualidad estática; a diferencia de la instalación teatral, que es una de las variantes de la instalación plástica que se ha asociado con la performance, e incluso con la puesta en la escena teatral o el recorrido (p. 173). Y en esta también puedo decir parafraseando a Berlante (s.f), que la instalación teatral surge como un producto vivo desde un proceso interdisciplinario relacionado con las artes visuales y el teatro, puesto a que existen algunos términos de la instalación que se expanden al teatro, ya que a los dos les compete una modalidad de la teoría del espacio para la ubicación de aquellas manifestaciones artísticas. Uno de los términos es que la instalación tiene una nueva forma de expresión que viene a reconsiderar las condiciones espaciales de presentación de las propuestas artísticas; otro es que el espacio deja de ser soporte de la obra para volverse parte prioritaria de la misma, haciendo que el espacio sea un conjunto de mecanismos dispuestos por el autor que necesitan ser activados por el espectador para comenzar a funcionar, y a la vez permitiéndose ser un movimiento performativo, es decir que dentro de esta instalación el espectador está todo el tiempo presente, a veces más sustraído, otras veces más entre visto, pero no del todo expuesto.

De acuerdo a lo visto anteriormente, está claro que el dispositivo en cuestión es instalativo pero teatral, porque en cada instalación existe una relación de cuerpo - objeto.

“Nos encontramos ante una instalación teatral cuando los dispositivos para la interacción y los hitos a ser recorridos ya no están constituidos sólo por objetos materiales inertes sino por



los cuerpos de los actores” (Ibid, p.4). Se puede observar que en este recorrido instalativo ha encontrado un diálogo con el espectador a partir de un juego donde se reconstruye, se espacializa y se vuelve tangible a través del uso de materialidades asociadas a la memoria. El espacio instalativo-teatral funciona como una invitación al espectador para que transite por la obra y se pueda ir relacionando con las experiencias que le deja cada instalación cuando se desplaza alrededor de ellas, es decir, este tipo de espacialidad permite que el espectador no se quede como un mero contemplador del suceso (como lo constituiría el espacio teatral convencional que genera una mirada frontal por parte del público) sino que lo invita a poner su cuerpo en desplazamiento para atravesar la experiencia físicamente y así logre activar en contacto con las materialidades y su vivencia. Entonces, en los momentos mencionados aparece una estructura interdisciplinar, que a su vez permite el proceso de inmersión como una especie de rito donde su eficacia es transformar a todos los que se encuentran allí y esto depende de como va avanzando el recorrido por cada una de las instalaciones donde cada vez se convoca lo ausente y la activación de la memoria emotiva del espectador. Según Pavis (2016):

La inmersión es más completa que la simple participación o el juego interactivo; baña al espectador en un agua emocional. La elección del lugar y la adaptación de la experiencia a una site Specific crea una ilusión del mundo paralelo más interesante que el mundo cotidiano. Está orientada a empujar los límites se puede hacer soportar a un espectador, y a la vez estimulando su voyeurismo, infligiendo el espectáculo del sufrimiento, real o simulado, encarándolo con sus responsabilidades éticas. En cualquier caso, el teatro inmersivo hace cristalizar numerosas preguntas éticas o políticas (p. 172-173).



Para que dicha experiencia vivenciada por el espectador dentro de este recorrido instalativo se trabaja la construcción de la puesta en escena desde un site specific, porque no solamente se está buscando un espacio contenedor, sino un lugar que aporte múltiples significados que se mezclen con la construcción y que no sea un espacio mudo, es por eso que se decidió construir la puesta en la misma bodega mencionada anteriormente, pues en este lugar se ve que coexisten múltiples narrativas, ya sean del propio lugar que sean pasadas y presentes, y que además con la evolución de la construcción se convertirá en un inmenso territorio originario de sentidos.

Entonces, la construcción del montaje se trabaja con este espacio (bodega) y se inicia con la colocación de cada instalación dentro de la misma: La instalación Bola de cera se la coloca cerca de la entrada del espacio para que al momento de entrar, los espectadores tengan desde un principio que sumergirse en algunas experiencias, una de ellas es cuando se escucha y se observa el sonido provocado por el goteo constante de la bola de cera que se encuentra encendida, la otra es el momento que esta cae al piso inesperadamente, y al cabo de unos segundos expande un olor particular, propio de la cera. En cuanto a la instalación del audio rezo del rosario a esta se la coloca al en una lateral del espacio, y pues los espectadores se recorren hacia ese lugar y continúan las experiencia como la de escuchar el audio del rezo, y a la vez este momento evoca un acompañamiento entre los espectadores.

Continuando con el recorrido tenemos a la instalación del retrato, en esta instalación existe un cambio de rol del espectador, pues este se queda ubicado donde surgió la instalación del rezo del rosario, para que el rol de transitar sea impartido desde la intérprete - creadora, donde sale caminando lentamente en una posición erguida cargando un cuadro, llega al centro, interactúa con el cuadro sin dejarse ver el rostro, se arrodilla colocándose detrás del



cuadro y realiza varios gestos con las manos que no pueden dejar de tocar el cuadro, luego realiza sonidos de golpe detrás del cuadro, finalmente este cuerpo se pone de pie y sale caminando hacia una diagonal y cuelga el cuadro. Y el espectador observa todo lo ocurrido. Entonces siguiendo con el transitar del cuerpo interprete, este retrocede y se ubica en la otra lateral del espacio, donde se encuentra la instalación de la estera (colgada en vertical), en esta sale un sonido de fondo, el cuerpo reacciona con los movimientos de los pies y al mismo tiempo con las manos que interactúa con la estera, existe un momento en que solo se deja ver y no ver las manos por encima de la estera. Ya para terminar, la instalación Vitrina - contenedor se encuentra en la misma lateral de la instalación anterior, pero para pasar hacia ella existe un *black out* de unos segundos, y cuando se enciende la luz, este enfoca sobre una vitrina, y que detrás de ella se encuentra un espacio que tenía una figura la silueta de la cabeza de mi abuela, dentro de esta se encuentra un cuerpo lleno de harina (transformado) reaccionando con una secuencia de movimientos, frente a la estimulación del sonido grabado de los granos de maíz, por último termina descubriendo su rostro que está cubierto con el cabello, esto lo hace con la ayuda de las manos.



Capítulo 3

De la instalación a la configuración de la dramaturgia

Entre todas estas instalaciones se podría decir que el texto empieza a aparecer; es decir, que comienza a generarse una escritura espacial con materialidades. En su etimología la palabra texto remite a *textus*, que quiere decir tejido. Cuando se habla del texto escénico, se está hablando de un tejido dramático en el amplio sentido del término, o también llamado el texto espectacular que es el “ensamble estructurado de materiales que constituyen el fenómeno espectacular” (Helbo, 2007; p. 187³). Son esas escrituras espectaculares, o textos espectaculares, los que conforman la dramaturgia de esta obra. Vale retomar el concepto dramático desde este sentido amplio y no desde la lógica más literario dramática que lo apunta como un texto pre-escénico desde el que se genera una acción a ser representada. Sánchez (2019), por ejemplo, refiere que:

La dramaturgia es más bien esa línea o ese conjunto de líneas que traman cuerpos y sentidos en un tiempo que no se detiene. Podemos intentar dibujar esa dramaturgia en el papel, dibujarla también con palabras, con símbolos, con gráficos. Sólo a condición de que sepamos que la dramaturgia no es el dibujo materializado, sino el dibujo en el aire. Y que, para poder realizarlo escénicamente, tenemos que devolverla al aire.

Entonces, como en esta investigación se está trabajando a través de un dispositivo instalativo que genera una metáfora de cómo “hacemos memoria” de manera fragmentaria y de cómo trabajamos con objetos como elementos que contienen memoria y provocan su recomposición, concuerdo con lo que dice Gianella (2016):

³ La cita está originalmente en francés, pero fue traducida por la guía de esta tesis, a propósito de esta investigación. Dice lo siguiente en su lengua original: “texte spectaculaire: ensemble structuré de matériaux constituant le phénomène spectaculaire”.



La tarea dramaturgica inicial consistiría entonces en descubrir las posibilidades y direcciones de la imagen en los objetos. La tarea consistiría en encontrar en el caos de información las uniones que permiten que el sistema teatral comience a funcionar como un todo, como un sistema poético comunicador, como algo más que la suma de sus partes, como una maquinaria creadora de sentidos que no parte del orden sino del más confuso de los desórdenes. En este sentido el caos no es ya un elemento dispersante sino el elemento necesario para el ejercicio dramaturgico con objetos (p. 61-52).

La dramaturgia escénica constituye el todo, dentro de ella está la dramaturgia del espacio y en esta la dramaturgia visual. ¿por qué? como se ha venido trabajando desde un ⁴site specific donde surge una mirada estética visual que permite la posibilidad de inscribir múltiples trayectorias y relaciones entre objetos y cuerpos, convirtiéndose a la vez en un gran territorio estético que se mantiene en movimiento al dialogar con las instalaciones, los cuerpos (intérprete - espectador), la historia del lugar (bodega) que evocan narraciones; por ende estas interrelaciones han formulado una dramaturgia escénica visual. Y esta dramaturgia permite lo que André Helbo habla, que es acerca de un tipo preciso de percepción que se desarrolla con este tipo de dramaturgia, que es la que denomina percepción espectacular. Él la denomina de la siguiente manera “tipo particular de percepción que permite a los miembros de un grupo tomar conciencia de las relaciones en el seno de la colectividad y, al mismo tiempo, de reaccionar como un individuo” (Helbo, op.cit)⁵. Entonces a partir de ello

⁴ Según Maria Kolodynski (1970), “ El término site-specific se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado”

⁵ La cita está originalmente en francés, pero fue traducida por la guía de esta tesis, a propósito de esta investigación. Dice lo siguiente en su lengua original: “perception spectaculaire: type particulier de perception permettant aux membres d’un groupe de prendre conscience des relations au sein de la collectivité et de réagir comme un individu”.



se van desplegando todas las dramaturgias que se están articulando paralelamente en la escena:

Dramaturgia de los operadores: Existen dos tipos de operadores en este dispositivo, uno de los operadores es aquel que guía a las acciones, pues está adentro, pero no es un actor/actriz como tal, sino que este permite que funcione el dispositivo.

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a proponer el término de “operador” (Deleuze, 1979: 89). El otro actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa –una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día (Chevallier, 2012; p.10).

El otro operador es el espectador ya que de este se requiere para que pueda continuar con el funcionamiento de esa maquinaria porque el mismo no está para contemplar, sino para accionar el dispositivo con su presencia y con su participación. En este caso tenemos la instalación bola de cera que necesita de alguien que lo encienda, es por ello que se coloca al primer operador para que contribuya como guía dentro del recorrido, por lo que este realiza lo siguiente: Como en esta instalación se inicia con la iluminación apagada en una oscuridad total, este operador es aquel que indicaría a los espectadores que pasen, y estos son los mismos que pasarían a ser los segundos operadores que están invitados a ser parte de esta maquinaria para que pueda continuar funcionando una vez que se active cada instalación. De la misma forma funcionaria con las segunda instalación que es la del Audio del rezo del rosario, en esta, uno de los objetos que forman parte de esta instalación son unas bancas, aquí el primer operador se encargará de solicitar a los espectadores que tomen asiento, y así él



mismo se encargará de colocar el audio del rezo hasta que finalice. Por otra parte, a partir de la tercera instalación solo quedaría activado el segundo operador (espectador), porque continuarán accionando el dispositivo con su presencia.

Dramaturgia del cuerpo intérprete: Una vez que se termina el recorrido de las dos primeras instalaciones, surge un giro en donde el espectador ya no se desplaza por el espacio, sino que pasa a ser observador y pues aquel que continua con el tránsito es el cuerpo del intérprete que a medida que va avanzando va formando parte de cada instalación. Antes de empezar a trabajar con las instalaciones el trabajo de quien escribe estas líneas, como intérprete, consistió en un enfoque desde la parte corporal enfocándose en la palabra distorsión. La misma que fue mencionada en una de las preguntas antes de iniciar con la pregunta inicial de esta investigación. Entonces el principal propósito de esto, fue encontrar un cuerpo que ya vaya acorde con la instalación del retrato, en donde sale transitando desde un costado del espacio caminando lentamente con una posición erguida y va avanzando hacia el centro del mismo e interactúa con el cuadro sin dejarse ver el rostro, luego de ello recoge el cuadro llevándolo en sus brazos hasta colocarlo en una esquina del espacio, e inmediatamente retrocede y se ubica en la otra lateral del espacio y continúa su trayecto y avanza hacia la instalación de la estera colocada en posición vertical y debajo de ella existe un poco de harina. Es evidente que para esta instalación también hubo un trabajo de improvisación con ella en donde la intérprete realiza un caminar acompañada de un sonido de fondo, el cuerpo reacciona con los movimientos de los pies y al mismo tiempo con las manos que interactúa con la estera, existe un momento en que solo se deja ver y no ver las manos por encima de la estera. Por último avanza hacia la instalación Vitrina - contenedor, aquí este cuerpo reacciona con una secuencia de movimientos, frente a la estimulación del sonido



grabado de los granos de maíz, por último termina descubriendo su rostro que está cubierto con el cabello, esto lo hace con la ayuda de las manos. Entonces este cuerpo llega a un lugar en donde no se sabe con exactitud a quién se está encontrando, por lo que surge la pregunta ¿este cuerpo es un personaje que encarna a alguien? No necesariamente es un personaje, pero tampoco sale de allí, porque recordemos que el marco donde se está situando esta investigación es en el lugar de la autoficción que “por contraste con la autografía, es clara: el autor habla de hechos reales, no inventados pero totalmente recompuestos, con otra cronología, con episodios agregados y tomando en cuenta las necesidades de la narración y de la ficción” (Pavis, 2016; p.44). Este cuerpo es como un intento de reinención de lo que ya pasó, que se ubica en un tiempo que ya no existe, pero que se narra en un presente metafóricamente que parte de una arma humana que busca realidades profundas de lo que ha vivido el sujeto (autor) y el yo (intérprete). Como bien afirma García, (s.f):

El prototipo de teatro autobiográfico o auto ficticio es el de un espectáculo unipersonal, un monólogo, cuyo único ejecutante es también el autor tanto del texto (si lo hubiere) como de la puesta en escena y un actor que se representa a sí mismo, es decir, que en rigor no representa, sino que habla y actúa en su propio nombre .

Además este tipo de teatro autoficcional hace que la narración bucee en las profundidades del vivir en el contacto con lo antiguo y con lo nuevo para que se abran nuevas formas flexibles de representación, en donde este cuerpo encarna a todas las voces.

Dramaturgia del espectador: La figura del espectador es parte de la puesta en escena de esta investigación, ya que los discursos de la misma se desarrolla en torno al espectador generando encuentros simbólicos basados en la experiencia. Como bien afirma Pavis, (2016) “el espectador, especie de dramaturgista de la recepción, no se queda atrás, puesto que le toca



a él completar la producción del sentido. El mundo entero es una escena dramaturgica” (p.89). Es decir que el espectador se encuentra en un lugar en donde se mantiene activo, despierto y a la vez sintiéndose parte de este acto comunicativo. Al iniciar el tránsito por cada una de las instalaciones el espectador presenta ciertas limitaciones a la hora de interpretar su experiencia perceptiva, por lo que su mirada examina la relación de los diferentes elementos, y a la vez tiene un acercamiento con el cuerpo del intérprete debido a la experiencia resultante de la estimulación y la multiplicación recíproca de las imágenes que se muestran en cada instalación. El espectador al principio de este recorrido dentro de este dispositivo instalativo se muestra tan activo que a medida que transita por cada instalación va sumergiéndose con cada una de ellas, puesto que el recorrido conlleva una inmersión que “consiste en sumergir a los espectadores, individual, colectivamente en un lugar o entorno, que les hará vivir un momento auténtico e intenso en contraste con su vida cotidiana” (Pavis, 2016, p.172). Pero luego pasa a ser un sujeto pasivo que prácticamente solo observa lo que está pasando y realiza un cambio de rol con el intérprete que pasa a ser el sujeto activo de este dispositivo que ocurre a partir de la activación de la instalación del retrato.

Dramaturgia visual: Dentro de esta propuesta escénica existe un cruce disciplinar entre elementos visuales y teatrales, pero parte de ella predomina el aspecto visual donde está constituido por una secuencia de imágenes instalativas tejidas en el espacio; por lo que nos lleva hacia una dramaturgia visual que “no es la ausencia del texto en escena, sino una forma escénica en la que el aspecto visual es dominante, hasta el punto de imponerse como lo que constituye las principal característica de la experiencia estética” (Pavis, 2016; p.85-86). Por otro lado, todo el recorrido por cada una de las instalaciones desde que empieza hasta que termina, diría que en este proceso creativo el territorio liminal va de la mano con la



dramaturgia visual, porque “la liminalidad es también una esfera de convivio, de ‘vivencia como experiencia directa” (Diéguez, 2009; p. 3). Entonces, todas las experiencias vividas mediante los encuentros entre el espacio, el cuerpo y las instalaciones nos lleva a confluir todo tipo de imágenes como las visuales, sonoras y olfativas, que a la vez se va construyendo un lenguaje estético poético y simbólico

3.1. El dispositivo como marco para contener y vitalizar la dramaturgia

La dramaturgia escénica se compone con tales dramaturgias mencionadas anteriormente en donde se visualiza que existe un entrecruzamiento con otras artes como las artes visuales que se incorporan a la escena relacionadas con una cierta noción de liminalidad, las mismas hacen que se establezca una ruptura en los límites de la representación en el teatro y en su composición escénica que se vuelve efímera, llevándonos quizá a una dramaturgia en un campo expandido. Parafraseando a Sánchez, (2011), desde finales del siglo XVIII a principios del XX, la invención del arte del teatro llevó a que los conceptos de la dramaturgia evolucionen comenzando a ser entendidas como partituras, libretos, guiones composiciones, narraciones, etc. Además al mismo tiempo que la antropología descubría la dimensión dramática de la vida social, numerosos creadores se lanzaron a prácticas escénicas no dramáticas, en forma de eventos efímeros, happenings, teatro de situaciones, teatro de vivencias, artes del cuerpo, abriendo a nuevos horizontes para distintas formas de representación (p.20-21).

Este campo expandido abre un camino hacia un dispositivo que nos lleva a nuevos procesos de pensamiento que a la vez interfieren en los procesos de creación, llevándonos a otros enunciados que tienen que ver con la indisciplinarietà que sale de la regla, de la norma. Así, la noción de dispositivo se ajusta más a este tipo de propuestas que no se ajustan a



la idea de obra, según la lógica tradicional teatral, el concepto de obra teatral bebe de la tradición de la representación, mientras la concepción de dispositivo permite entrar en una lógica de cruces, de préstamos entre saberes, de contaminaciones y polinizaciones. Por dicha razón, este trabajo puede leerse más desde la lógica de las artes vivas. Según Rolf Abderhalden, quien hace una treintena de años empezó a acuñar el término en América Latina diciendo que “ las artes vivas son laboratorios de cuerpos, de voces, de textos y de texturas, de imágenes y de sonidos; escenarios de caos y conflictos; campos de fuerzas, puntos de fuga; dispositivos de actualización y montaje, poético-político, de pensamiento-creación” (p. 5).

En este proceso de investigación práctica los objetos, los sonidos, las imágenes, y los cuerpos, convocan a la activación de la memoria emotiva del espectador, debido a que experiencias vividas dentro de este dispositivo aluden a un recuerdo, a través de la fluidez de esta composición que lleva a obtener un correlato diverso con el espacio y el espectador, para obtener una realidad auténtica y viva, desarrollando imágenes metafóricas. Entonces todo esto nos lleva a formular un dispositivo que permite pensar desde la noción de artes vivas, ya que desde ahí se inquieta, se problematiza y se activa un proceso creativo, y en sí mismo se entienden como “recicladoras, problematizadoras, traductoras (es decir, traidoras) de información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos, haciendo del acto de creación un posible acto de resistencia micro-política contra las formas que ahogan la vida” (Abderhalden, s.f; p.6). Como se ha trabajado en este proceso de creación práctica con elementos que contienen memoria y se la ha llevado hacia un lugar instalativo, pero también se ha trabajado desde un lugar liminal que está relacionado con el drama social, por lo que nos lleva a deducir que este dispositivo de arte vivo no solo está recompuesto con la



disciplina instalativa, sino también con la teatralidad y la performatividad; estas dos últimas “son dispositivos de lectura de las fuerzas que mueven las formaciones socio-culturales, también lo son, sobre todo, para la producción de actos vivos sin la cual la lectura no haría posible el acontecimiento” (Abderhalden, s.f; p.5). Por otro lado, las mismas dan cuenta que se está hablando de un dispositivo contrahegemónico, porque contiene gestos indisciplinarios que ni siquiera la interdisciplinarietà los disciplina, sino que hacen uso de todas las herramientas de creación sin priorizar a alguno, para dar cuerpo sin reducir a la forma.



Conclusiones:

Pensar en la instalación teatral como un medio activador de la memoria emotiva para el espectador llevó a concluir en lo siguiente:

- El implicarse en la propia vida y en el pantano de la propia memoria nos lleva a conectarnos con vivencias internas que se convierten en una herramienta para relacionarlo con un recuerdo que puede pasar desde lo individual al lugar colectivo. Lo que implicaría transformar este acto narrado autobiográfico en un ejercicio totalmente distinto al del principio, llevándolo a un entorno como la autoficción.
- Debido a que los objetos tienen esta característica poderosa de contener memoria y por ende transmitir mensajes, historias y sentires, permiten que los mismos testimonien un acontecimiento vivenciado en un tiempo y un espacio diferente al del sujeto de quien lo recibe, puesto a que cada objeto es una máquina de escritura, que genera un nuevo texto para llevarlo a múltiples interacciones que gira alrededor de la memoria de quien lo mira.
- Al llegar en un momento de convivio entre cuerpo - espacio y espectador debido a las experiencias vivenciadas sobre un acto creativo, lleva al espectador a un lugar liminal en donde cruza por varios estados debido a los espacios simbólicos que transita a medida que avanza en su trayecto pasando a un momento de transformabilidad, en donde su estado no es el mismo del principio.
- La teatralidad y lo performativo, son fuerzas que mueven formaciones socioculturales, porque hacen que en ellas exista una producción de acción viva, las mismas figuran una realidad que permite entender su potencia para la construcción de



acontecimientos poéticos y políticos, en donde hay una presencia viva y un retrato orgánico, es por ello que se mantienen dentro de la noción de artes vivas.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- *Parataxis 2.0*. (22 de mayo de 2016). Dispositivos Poéticos III. Obtenido de parataxis 2.0: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>
- Berlante, D. (s.f.). La instalación teatral como agente de reconfiguración del hecho escénico. 6.
- Pavis, Patrice. Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016
- Paso de Gato. Revista mexicana de teatro. Edición Número 74, julio-septiembre, 2008. Ciudad de México.
- Larios, Shaday. Los objetos vivos, escenarios de la materia indócil. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato, 2018
- Referencia bibliográfica: Pavis, Patrice. Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016; p. 322-327
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas. ARCHIVO ARTEA / Artes Vivas - Artes Escénicas, 12. Obtenido de file:///C:/Users/usuario%201/Desktop/TALLER%20LABORATORIO/TEXTOS%20LEER%20TESIS/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Diéguez, I (2006). Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. Archivo Artea / Artes vivas. Obtenido de: <http://archivoarte.uclm.es/textos/practicas-de-visibilidad-ethos-teatralidad-y-memoria/>
- Diéguez, I (2005). “Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)”. En conjunto. Revista de teatro latinoamericano, No. 135.



- Sánchez, J. A. (2019). Dramaturgia y cooperación /José A. Sánchez ARTEA-UCLM. EL APUNTADOR. Obtenido de <https://www.elapuntador.net/articulos/dramaturgia-y-cooperacin-jos-a-snchez-arteauclm>
- NANCY, J. -L. (2006). La mirada del retrato. Buenos Aires : Amorrortu editores.
- Helbo, andré. Le théâtre: texte ou spectacle vivant? 50 questions. París: Kincksieck, 2007.
- IDIS; Kolodynski M. Mayo 28, 1970. Site-specific. <https://proyectoidis.org/site-specific/>
- García, J.-L. (s.f.). Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas). EL KIOSKO TEATRAL.
- Chevallier J.F. (2012). MODALIDADES ACTORALES O SIETE MANERAS DE ESTAR PRESENTE en Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6 enero - diciembre de 2012.
- Sánchez A. J, (2011), Dramaturgia en el campo expandido. obtenido de: <http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2017/12/2011.-Dramaturgia-en-el-campo-expandido.pdf>
- Abderhalden C. Rolf, (s.f). ¿Artes vivas?. obtenido de: [file:///C:/Users/usuario%201/Downloads/artes%20vivas%20rolf%20abderhalden.pdf%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario%201/Downloads/artes%20vivas%20rolf%20abderhalden.pdf%20(1).pdf)