



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

**UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES**

MEMORIA DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

DEL SILENCIO AL SONIDO DE UNA OBRA

JUAN PABLO PERAGALLO VALDIVIESO

**Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Magíster en Prácticas Artísticas Contemporáneas.**

**Profesora Guía Tutoría final: Francisca García Barriga
Profesora Informante: Carolina Araya**

**Santiago, Chile
2020**

Agradezco a la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae por apoyarme en esta experiencia académico-artística, en particular a su Director de Escuela Hernán Lacalle. También quiero hacer un reconocimiento especial a mi amigo Rafael Contreras quien me asesoró con sus conocimientos y lucidez en la escritura de esta memoria. A mis profesoras y profesores, Francisca García, Francisca Montes y Felipe Cortés, Sergio Rojas, Ignacio Nieto, Camilo Rossel, y Marco Antonio De la Parra. A todas mis compañeras y compañeros del Magister, mi más profunda admiración. En este proceso trabajé con las talentosas mujeres de teatro Natalia Valladares, Isidora Khamis, Coca Miranda, y con el actor Agustín Sanhueza y mi amigo José Miguel Jiménez, quien también me ayudó en la elaboración del trabajo y registro audio visual en el proceso de este magíster, a todas ellas y ellos muchas gracias por compartir esta práctica performativa conmigo. Agradezco a Carla Zúñiga por su sensibilidad e inagotable imaginario; a la asesoría corporal y sabiduría de la maestra Daniela Marini; al desarrollo de las problemáticas escénicas y las reflexiones que realizamos con el equipo de diseño conformado Loreto Monsalve, Gaby Torrejón, y Andrés Poirot, a la producción de Javiera Vío, a la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor por su apoyo con espacios para ensayar e investigar, en especial a Piedad Noguera de la Facultad de Artes. A Fondart por el respaldo económico que nos otorgó al adjudicarnos el premio en su versión 2019. A mi bella hija Juana por posar para la foto que se transformó en gif de *María*, a mi amigo Javier Pañella por diseñarlo y por sus consejos, a mi adorado Pascal por la paciencia de tolerar mis eternas horas frente al computador y no poder jugar tanto, a mi hermosa Agus por su apoyo a la distancia. A Natalia por existir en este mundo. Y mis más sinceros agradecimientos a mis queridos Daniel Maraboli y Alejandro Miranda por su inspiración sonora y musical.

Dedicada a Natalia y a Mara

Índice

0. DESDE EL SILENCIO	5
0.1 Un proyecto parlante de hitos biográficos	6
0.2 Detrás del texto y la imagen visual	8
1. ANTES DEL SONIDO DE <i>MARÍA</i>	13
1.1 Dejar de leer Teatro	14
1.2 Dejar de ver Teatro	16
1.3 El no saber de la <i>performance</i>	19
1.4 Los pasos que suenan al golpear las tablas del suelo que es mi techo	22
2. SONAR Y OÍR CON TODO EL CUERPO	26
2.1 El estar en el sonar	26
Primera fase: Cuerpo sonoro	26
Segunda fase: Cuerpos sonoros en la dramaturgia de <i>María</i>	31
Tercera fase: Efectos y afectos del sonido	32
2.2 El estar en oír	36
Primera fase: Estar afuera de uno	36
Segunda fase: El espectáculo de la mujer invisible	38
2.3 Vestuario sonoro	41
3. SONAR DESDE EL ENCIERRO	46
3.1 El traslado de <i>María</i> a los soportes digitales	46
3.3 Desaparecer en el oír	49
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

0. DESDE EL SILENCIO

“La habitación oscura”, es una pieza oscura, no como una obra oscura, sino como una pieza oscura, no *dark*, oscura como una pieza que ha sido totalmente oscurecida, como cuando entramos en nuestra habitación oscura, el interruptor hace *click* y sigue oscura, oscura como dar un paso a oscuras, un paso tenso y oscuro, oscura como un mueble que se acerca de golpe, la canilla duele a oscuras y en silencio, el silencio de una noche oscura, quedas en el suelo oscuro. Oscura como la oscuridad que hay dentro de la cama, y duermes con esa oscuridad, y sueñas despierto a oscuras. Los ojos abiertos a oscuras se ven negro oscuro, color negromuyoscuro. Dentro de la oscuridad de la cama: frío, sentir frío, no de abrigo, de sentir frío en la oscuridad del cuerpo. Huesos helados en la oscuridad del cuerpo. ¿El cuerpo?... es oscuro por dentro, dentro de la cama el cuerpo es oscuro por fuera también... y... ¿cómo se ilumina?... silencio oscuro de un pensamiento en silencio oscuro que ahora habla y pregunta: ¿dentro o fuera de la oscuridad de la cama?... Fuera de la oscuridad de la cama... Con cortes... ¿y la sangre?... no se ve porque se ilumina la oscuridad por dentro, no se ve por fuera, no olvides que estamos en una habitación oscura. Un ciego se ríe en silencio y un sordo llora lagrimas invisibles en su muda oscuridad. La pieza se pone más oscura porque no hay música por fuera. La habitación oscura es una pieza que tiene otra habitación oscura adentro, como un cuadrado oscuro dentro de otro cuadrado oscuro dentro de otro. Dentro de la oscuridad de la habitación oscura, la profundidad oscura del océano, donde hay peces ausentes brillantes. En la oscuridad del océano donde ya no hay corrientes, agua negra pesada, en esa profunda oscuridad que atasca el movimiento constante del mundo, un mundo oscuro donde nada gira, ahí donde el mundo es solo oscuridad se trama una explicación oscura del mundo, ahí no hay luz, ni siquiera luz negra, ahí hay otra habitación oscura. Un cuadrado oscuro dentro de un cuadrado oscuro dentro de un cuadrado que se sale del otro y ya no pinta. Relieves de un paisaje que en una plana oscuridad no hacen sombra. Ahí hay una niña. Su piel es blanca color transparente oscuro. Se mueve pero no se ve, entonces no mueve nada dentro de esa oscuridad. Habita el silencio más oscuro y la oscuridad más silenciosa. Oscuridad sin ruido, vibración oscura de ondulaciones eternas sin curvas, paisaje sonoro de palabras sin sombras. La canilla, los huesos, la cama, el suelo, los cortes, el mueble, la sangre, los peces

ausentes brillantes. Toda oscura. Empieza a tejer una idea con un hilo de voz. M-A-R-Í-A
de La habitación oscura.



Figura 1. Imagen estática del *gif* para difusión de la obra, creado por Javier Pañella. Su versión animada puede verse en este [enlace](#).

0.1 Un proyecto parlante de hitos biográficos

La habitación oscura, es una pieza corta escrita por Tennessee Williams que conocí en mi proceso de formación en la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Texto que no

había dejado de estar presente en mi memoria desde el año 2000. El año 2017 las actrices Natalia Valladares e Isidora Khamis ponen este texto sobre la mesa, planteando la idea de realizar una puesta en escena a partir de él. Desde ese minuto *María* recorre distintos momentos hasta este presente escrito.

La obra escrita por el dramaturgo norteamericano propone el retrato de la vida de una familia en un suburbio estadounidense ubicado en alguna ciudad importante, que también podría ser la vida marginal de alguna metrópoli en cualquier parte del mundo, es decir, que no dista mucho de la realidad de una familia chilena que vive en la periferia de Santiago. Nuestra versión de la obra de Williams tiene por nombre *María* y es una reescritura realizada por la dramaturga chilena Carla Zúñiga. En ella se cuenta la historia de una niña que lleva un largo tiempo encerrada en su pieza, embarazada. Cuando llega una asistente social para entrevistar a su madre, esa realidad sale de su oscuridad y empieza a hacer ruido.

Nuestra intención era indagar en el abuso que la obra propone como tema a desarrollar, característica que hacía eco de un contexto que estaba empezando a adquirir cada vez más fuerza. Nos referimos a la revolución feminista que venía pulsando su estallido hace mucho tiempo atrás, y que se desató con fuerza a partir del 8 de marzo del 2018. En el transcurso de este año, en el ámbito teatral, se empieza a agudizar una postura muy crítica respecto de creaciones que ahondan en problemáticas circunscritas al territorio feminista que son tratadas por colectivos que cuentan dentro de su equipo con figuras masculinas en un rol preponderante. En nuestro caso la dirección estaba a cargo de un hombre. Esto volvió a hacer eco en nosotras y nosotros puesto que queríamos desarrollar una práctica artística con planteamientos en concordancia con ese contexto. Comenzamos a reunirnos con Carla Zúñiga para discutir en torno a lo dramático y los lineamientos generales del proyecto: hacer sonar lo que habitualmente no suena, abordar la dramaturgia desde su potencial sonoro-rítmico-musical, el ruido de los procesos internos de los personajes, el silencio de los espacios en blanco entre texto y texto, en la idea de un no-tiempo en términos cronológicos y también rítmicos, y para finalizar un referente *pop*: desarrollar un mundo interno fantástico de *María*, cómo el de *Alicia en el país de las maravillas*. El estreno de la obra se programa para el 18 de abril del 2020 en la sala de teatro de la Universidad Mayor, y los ensayos para noviembre del año 2019. El estallido social, iniciado el 18 de octubre, acompañó ese proceso. Nos encontramos en las calles, nos sumamos a iniciativas sectoriales, comunitarias, y a debates. A veces logramos ensayar, a veces no fue posible cruzar Plaza de la Dignidad, así llegamos hasta el 10 de marzo 2020, el día después de

una multitudinaria huelga feminista, nos reunimos y decidimos indefinidamente suspender los ensayos por la pandemia. *María* aún está encerrada.

0.2 Detrás del texto y la imagen visual

El universo religioso del mundo occidental sabe a qué se refiere cuando menciona la idea de las sagradas escrituras y la sociedad que vive en ese mundo las nombra como los evangelios, antiguo y nuevo testamento, biblia, etc.; son escritos que no se contradicen, que no se insultan, que rigen nuestros comportamientos en todo ámbito. Se guardan en veladores u otros muebles, o también se dejan encima, muy a la vista, para que quien entre a una casa sepa el rol a encarnar. También en ellas se escribe sobre la subyugación de los cuerpos a través de parábolas que sirven como ejemplo, y se justifica el acto, el pecado cometido, a causa de la fragilidad del hombre y su tentación; su eterna lucha con el demonio. También ahí se escriben y describen algunos roles femeninos a través de personajes como Eva, María Magdalena, siendo uno de los más importantes el de la virgen María.

La palabra escrita como algo sagrado no es una idea nueva, ni propia del teatro. El mundo ha escrito su historia a su antojo, desde la mano omnisciente de algún dios y su poder. En un desastre natural, en una guerra, en una pandemia mundial se imprime una retórica de lo justo y lo moral. Se construye un relato de los hechos. El terror y el miedo están escritos en los cuerpos de los seres humanos incluso antes de la aparición de Cristo. Así mismo la dramaturgia, desde su arista más tradicional y habitual, ha escrito la historia del teatro, marcando los hitos en una línea de tiempo de la que cuelgan autores, títulos, y una que otra fecha de estreno. Recién en el siglo XIX se da un giro en donde empiezan a figurar otras personalidades del teatro.

El ejercicio de realizar esta memoria no persigue encontrar motivos para aunar fuerzas y destituir uno de los oficios más antiguos y tradicionales del teatro, la dramaturgia escrita. Más bien, queremos observar y analizar “lo dramático” como una grieta dentro de un muro que no deja ver ni oír lo que hay del otro lado, lo que puede estar llamando desde más allá. En otras palabras, una grieta que empieza a dar pistas de un sistema que promueve pensar el teatro de una sola manera de enseñanza, de metodología artística, de

producción y gestión. ¿En qué aporta, en términos culturales y sociales, un teatro que, mayoritariamente, se rige por las estrategias de mercado y las políticas de la industria cultural, con vocación de cumplir con las expectativas de un mercado cultural “transparente”?

Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas: Pornografía es el contacto inmediato entre la imagen y el ojo. (Han, 2013, p.14)

La dramaturgia escrita en Chile está expuesta al peligro de decantar en una *dramaturgia transparente* puesto que, al funcionar como un “caballito de batalla” que garantiza y da solvencia a los lineamientos curatoriales de concursos de financiamiento y programaciones de centros culturales y salas de teatro, podría estar al servicio de los criterios de producción artística que rigen y orientan una idea de mercado cultural que contribuye a un sistema determinado por la inmediatez, a un *establishment* que pule el filo de las letras y palabras, si es que esa dramaturgia tiene filos en su escritura y en su discurso. Es así como se puede apreciar en nuestra cartelera santiaguina, la creación de un producto escénico “ambiguo” que, por un lado, posee fuertes intereses comerciales, focalizado en articular bien la historia escrita por la o el dramaturgo y, por otro lado, coquetea con una idea de “teatro arte” que se ejecuta a través de una composición visual efectiva a los ojos. Parafraseando a Debord (2010), nos encontramos frente a un teatro que *parece ser* por sobre el *ser*, haciendo uso y abuso de una hegemonía de lo visual.

Sostenemos que, en la escena teatral chilena, desde la creación de los teatros universitarios y acentuándose en los últimos 20 años, se viene desarrollando una relación sistémica de codependencia entre los procesos estandarizados de producción teatral, y el rol preponderante de una dramaturgia cuya escritura es un ejercicio basado en la reiteración de estructuras clásicas. Hay dos elementos más que nos parece importante mencionar en relación a este último punto:

En primer lugar, en la formación de la práctica escénica, la dramaturgia o texto escrito, sigue siendo una importante puerta de entrada. En las pruebas de admisión para ingresar a estudiar teatro en algunas escuelas de Santiago, en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, se llevan a cabo ejercicios del ámbito corporal que son bastante libres, pero cuando hay una observación sobre el fenómeno vocal o actoral el uso

de un texto dramático es casi obligatorio. Así mismo -a través de la experiencia docente- se puede observar que, hasta hace poco tiempo atrás (han existido algunas innovaciones curriculares en los últimos años) que los planes de estudios de las principales escuelas de Santiago (DETUCH, ETUC, ETUM, UFT, entre otras) están circunscritos a periodos o estilos del arte teatral como: Realismo (o método de las acciones físicas), Teatro Clásico, Teatro Posmoderno o una traducción un poco más contemporánea del término a través del nombre Teatro Posdramático, para referirse a una creación con estrategias de escenificación más actuales, rupturistas y radicales. En estos procesos de formación académico-artística suele utilizarse una escritura dramática como soporte para llevar a cabo los resultados de aprendizaje. ¿Cómo podríamos intentar dar cabida a un análisis crítico sobre la relación entre producción teatral y dramaturgia escrita, cuando la academia se ha inclinado, por lo menos históricamente, por la utilización de metodologías de formación que apoyan esa codependencia?

Un segundo aspecto está en el lenguaje. Comúnmente, cuando se habla de obra de teatro puede haber una referencia a dos cosas, a una obra montada y también a una dramaturgia escrita aún no montada.

Obra = Dramaturgia escrita

Obra = Todo lo otro + Dramaturgia escrita.

La primera de estas acepciones de “obra” revela lo que Ubersfeld (1989) llama la “ilusión de la coincidencia entre texto y representación” (p.13), e implica que la tarea del director es “traducir” un texto dramático al lenguaje escénico de la manera más fiel posible. En esa “traducción” solo cambia el aspecto expresivo del signo, pero se mantiene una equivalencia semántica entre texto escrito y representación, es decir, el significado permanece inalterable en el paso entre ambos.

¿Cómo interferir en esta relación sistémica de codependencia entre los procesos estandarizados de producción teatral, y el rol preponderante de una dramaturgia cuya escritura es un ejercicio basado en la reiteración de estructuras clásicas?

Esta hegemonía del texto dramático no viene sola, se toma de la mano de la composición visual, como ya se ha mencionado anteriormente. Entonces, en un intento por responder esta pregunta desde una perspectiva que sintonice con las nuevas formas de mirar el mundo que han acompañado este proceso, *María* pone el acento en un ámbito que se distancia de estas denominadas “hegemonías” y determina su práctica investigativa en el campo de la **sonoridad en las artes escénicas** y en la **performance teatral** como dispositivo para la creación y la interacción de las relaciones disciplinares del equipo. La intención de la presente investigación es tomar la sonoridad como una materialidad para la unificación de las realidades fragmentadas en nuestra sociedad de la transparencia (Han, 2013), como un territorio ambiguo que ayude a la elaboración de un lenguaje propio descontaminado de las obviedades de las imágenes -prejuicios visuales-, sobre todo aquellas que establecen relaciones y asociaciones de género que no nos interesa seguir practicando.

Asumimos como un hecho que por milenios hemos estado inmersos en un sistema patriarcal y heteronormado, con consecuencias aún invisibilizadas en la forma de relacionarnos, ejercer roles de género y distribuir los capitales económicos, culturales y sociales (Bourdieu, 1986). Para nuestro equipo artístico constituido por diversas identidades, surge un imperativo ético: la pregunta ¿cómo actuar, en la vida y el escenario, tratando de desmarcarse de ese territorio heteronormado? Dando por hecho que este sistema tiene efectos concretos y directos en la construcción de cuerpos y sus conductas, las direcciones artísticas de esta puesta en escena se plantean como objetivo elaborar un dispositivo escénico que permita la construcción de un cuerpo/rol desprejuiciado de todo aquello.

En términos metodológicos, este trabajo se enmarca en la investigación basada en las artes (Lebow, 2008; Leavy, 2009), entendida como un género metodológico que se introduce en la producción artística de todo tipo, dentro del marco del arte contemporáneo, pero también dentro de un contexto de experimentación con nuevas tecnologías de comunicación. Siguiendo este enfoque, la presente investigación busca contextualizar el tema de estudio desde la perspectiva del sujeto, a través de entrevistas con destacadas personalidades del ámbito teatral contemporáneo, para analizar el proceso de producción desde una postura subjetiva e indagar, a través de la práctica y la experiencia humana, problemas que no son revelados a través de otras metodologías (Hernández, 2008).

Para el presente escrito nos centraremos en nuestra propia práctica teatral. Para ello se realizarán alcances a obras de la escena teatral chilena contemporánea, también de nuestra biografía, y sobre todo el proceso del proyecto *María*, creación escénica que ha acompañado el recorrido de este Magíster.

1. ANTES DEL SONIDO DE *MARÍA*

El proyecto de creación escénica *María*, surge de una situación: una niña embarazada está encerrada con candado en una habitación de la casa donde vive con su familia.

Hay otras "Marías": Elisabeth Fritzl en Amstteten, Austria, las hijas e hijos de la familia Turpin en California, E.E.U.U., o el recientemente conocido caso de una niña encerrada por su madre durante más de 16 años en Viña del Mar, son algunos de los múltiples ejemplos de esa escena secreta y oscura. Uno de los más conocidos de nuestro país fue el de Mirta Carrasco, una mujer de 32 años que vivía encerrada en el gallinero de su casa ubicada en la comuna de Colina. "La Mujer Gallina" fue el apodo otorgado por los medios de comunicación de la época. A partir de esta noticia que se publicó en el año 1992, el dramaturgo chileno Alejandro Moreno Jashés escribió un texto llamado *La Mujer Gallina* que fue montado por la compañía Teatro El hijo (1999-2006) en el año 2002. La obra ponía en relieve la crisis del lenguaje visto desde un prisma: la palabra como el ejercicio de subyugación y normalización de un cuerpo v/s la libertad de quienes viven en otra dimensión alejados de la palabra, al margen del mundo normal. Parecida a la estrategia tomada por Peter Handke en su famosa obra *Kaspar*, también basada en un hecho real. Las causas que determinaron estos encierros y los desenlaces que tuvieron son diversos, tan diversos como los posibles discursos por articular a partir de estas historias y personajes de la vida real en una puesta en escena. Pero hay un factor común, la invisibilidad y su posterior visibilidad.

¿Cómo se hace visible lo invisible?

En el caso de *María*, nuestra intención fue tomar la situación genérica del encierro al interior de una familia, realidad vivida por muchas mujeres. Nuestro foco de atención se centró en la idea de una doble invisibilidad de ese cuerpo encerrado, puesto que está dentro de una pieza y dentro de una estructura social que no permite verlo ni oírlo incluso cuando ese cuerpo decide hacerse presente. Pero, ¿cómo trabajar una dramaturgia de una escena invisible? ¿cómo escribir voces que no se oyen? Una dramaturgia de una voz apagada, como expresión de un silencio, de una voz que no se reconoce a sí misma ni es reconocida por el resto.

1.1 Dejar de leer Teatro

Un alcance. Es evidente que esta investigación posee una paradoja en sí misma, puesto que un formato no escritural sería más coherente en relación al punto de vista que ya explicamos en la sección anterior. Es por esto que se sugiere visitar el trabajo práctico que hemos desarrollado y que se encuentra alojado en este [enlace](#).

El objetivo de esta sección es mostrar cómo ha existido una evolución conjunta entre la estructura dramática y la hegemonía del texto dramático en el proceso de producción teatral.

El primer hito de la historia del teatro, en occidente, entendido como tal es la tragedia griega. Su canon dramático está encarnado en las conocidas “unidades aristotélicas” de acción, tiempo y espacio. Como expresión artística y como evento social, la tragedia tiene la función de educar y formar a la población para la vida en comunidad, y dejar meridianamente establecido qué tipo de conductas son aprobadas y cuáles son repudiables. En el caso de Edipo se busca, entre otras cosas, condenar el incesto y el parricidio.

El próximo hito, en este breve recorrido en el protagonismo del texto dramático, es el teatro del renacimiento. Entre las expresiones que entran en este periodo se encuentran el teatro isabelino, y el siglo de oro español. Los dramaturgos de esta época toman como base la estructura clásica -griega- pero la transforman: rompen la unidad de tiempo y espacio, lo que modifica la narración y, por extensión, la forma de entender el teatro. Aún no surge la figura del director, son los dramaturgos quienes montan sus obras, lo que afirma la jerarquía del trabajo de escritura por sobre los otros roles en la producción teatral. Durante esta época, se vuelve a consolidar una estructura dramática que llamamos “clásica”, cuyos elementos fundamentales son: personaje, conflicto, situación dramática y diálogos, siendo el conflicto la piedra angular de este modelo. En esta forma de drama, siempre se cuenta una historia.

Durante la segunda mitad del siglo XIX comienza a ganar terreno la figura del director, entendido como el responsable de la puesta en escena. De acuerdo a lo planteado por Pavis (2007), aunque hay antecedentes ya en el teatro griego de la asignación del rol

organizativo del espectáculo a una persona (el llamado “didascálico”), es la llegada del naturalismo la que posibilita que “esa función llegue a ser una disciplina y un arte en sí” (Pavis, 2007, p.134). Para los intereses de esta investigación, este es un momento que tiene profunda relevancia, pues la aparición de esa figura significa una nueva manera de entender el fenómeno teatral y un contrapeso al poder del texto escrito en la puesta en escena. A partir de este momento, entra un nuevo agente a disputarle a la dramaturgia la posición privilegiada que ha ostentado. Sin embargo, esto no causa un reequilibrio que favorezca a todos los roles de la estructura de producción. Más bien, instaura una nueva hegemonía, la de la dirección, lo que agrega valor a los recursos predilectos de ese rol: los signos visuales.

Dentro de este mismo periodo -segunda mitad del s. XIX- nace el realismo; este estilo ofreció una nueva perspectiva del ser humano, menos heroica y con menos artificios. En el realismo, el dramaturgo sigue siendo el principal autor del hecho teatral. En términos estructurales, el texto realista es una nueva revisión de la tragedia griega, que asume los avances del teatro isabelino, por ejemplo, la tridimensionalidad del personaje. Las otras vanguardias cuestionan de manera mucho más radical el teatro dramático clásico, apuntan a demoler su estructura sin llegar a establecer un nuevo canon.

El próximo gran hito en el desarrollo temporal del arte teatral es el surgimiento de las vanguardias. De acuerdo a lo planteado por Goldberg (1996), en todas estas manifestaciones -que incluyen al futurismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo y bauhaus-, puede observarse un germen de lo que se va a llamar *performance*. Estas modificaciones ayudaron a encontrar nuevas formas de producción, aunque, como desarrollaremos más adelante, en Chile no ha tenido un efecto que implique un cambio en las formas de concebir las prácticas escénicas. En Chile, las hegemonías se mantienen plenamente vigentes.

Ya está dicho y escrito, la dramaturgia escrita antes del acto teatral, esa que podría prescindir de su propio montaje, o que tiene en algún grado una autonomía disociada de la puesta en escena, esa dramaturgia tiene un lugar importante en el mundo, pero no todo el mundo tiene lugar en ella. La dramaturgia no escrita es por sobre todo un intento de abordar la creación escénica desde otro lugar metodológico, desde otra forma de producción, de otra forma de escribir, de hablar, de ser oído, de hacer oídos, de abrir otros caminos de performatividad que sintonicen con las ideas que están en aire y que una generación

reclama como importantes. No hay palabra sin cuerpo, no hay cuerpo sin espacio, no hay espacio sin luz, no hay luz sin oscuridad, no hay oscuridad sin visibilidad, no hay visibilidad sin invisibilidad, no hay invisibilidad sin un ciego y no hay ciego sin un mundo oscuro y luminoso, no hay invisibilidad sin imágenes secretas por ver, no hay secretos sin confesiones ni tampoco hay imagen sin partes que la conformen, no hay partes sin un todo que lo reúna, no hay reunión sin un teatro, no hay teatro sin reunión, tampoco hay reunión sin un sentido que la convoca -o sin varios sentidos por asociar-, no hay sentidos sin la necesidad de una inquietud de hacer sentido, no hay sentido sin un pie adormecido o sin una boca anestesiada, no hay inquietud sin lo inamovible, no hay inmovilidad sin la pregunta ¿por qué no se mueve?, no hay preguntas sin un deseo de mirar los hoyos negros en el universo, no hay hoyo negro sin un intento de invocar a algún dios que lo explique, no hay un dios sin un ateo que lo estudie, no hay universo sin la tierra y no hay tierra sin vida, no hay vida sin muerte, no hay muerte sin un cuerpo gobernado por su instinto de sobrevivencia, no hay gobierno sin un rey poderoso, no hay poder que sea equitativo, no hay rey sin el deseo de que alguien más quiera el trono, y no hay trono sin un carpintero que lo arme, no hay carpintero sin clavos, y no hay clavos sin un martillo, y no hay ni martillo ni clavo sin las imágenes del Cristo de Zeffirelli, no hay rey sin una frase afirmativa que muera con él, no hay frase afirmativa sin escepticismo, no hay escepticismo sin confianza, no hay confianza hoy en día y no hay día sin noche, no hay noche sin miedo, y no hay miedo sin rebeldes, no hay rebeldes sin una pancarta, no hay pancarta sin frase, no hay frase sin un papel, no hay ni papel ni frase sin sonido, no hay sonido sin silencio, no hay silencio sin multitud, tampoco hay silencio sin la posibilidad de decir algo, no hay algo sin nada, cuando no hay nada hay un inicio, no hay un inicio sin un final, no hay final sin un lápiz, no hay lápiz sin final. Que termine el final de una buena vez para ser escrito otra forma.

¿Y si dejamos de escribir?

1.2 Dejar de *ver* teatro

Es habitual que en los procesos de creación escénica abunden las preguntas acerca del personaje, la puesta en escena y el ámbito temático discursivo de la obra. En los ensayos, los cuerpos son dirigidos de acuerdo a los signos que empiezan a entregar, signos que

permiten construir el discurso y el lenguaje de la obra. Por (de)formación cultural, entre estos signos, el signo visual es uno de los más potentes, y quizás el más determinante en la creación de sentido. Se compone sobre el escenario como si el rol de la dirección y del diseño teatral pudiera asimilarse a la tarea de un artista visual tradicional, un pintor que compone una imagen dentro de un cuadro.

Se da *de facto* una hegemonía de lo visual que es el último bastión de un teatro que no asume las señales: ya asistimos a un nuevo enfoque. “El artista visual ya no pinta... ¡por suerte!” escuché alguna vez en este proceso de magíster. El actor o la actriz ya no construyen personajes, elaboran un rol o un viaje, no una humanidad. La dirección ya no compone, propone; la dramaturgia ya no escribe, *dramaturgea* lo que los cuerpos pronuncian; el diseño teatral ya no diseña sobre el escenario, construye dispositivos e interviene el espacio; el vestuario ya no viste un cuerpo, abriga una idea; la iluminación ya no hace que la escena se vea y se vea bien, crea una atmósfera a partir de conceptos; la tramoya ya no está detrás, actúa; la música ya no compone, crea y remezcla el sonido de la *performance*; y el rol del director de escena... ya no tiene escenas para dirigir, porque es un animal en extinción.

¿Cómo hacer aparecer lo invisible en una escena no visual?

Hay algunos conceptos utilizados en creaciones escénicas donde también se desarrolla el abandono de pensar en la forma establecida de componer visualmente la escena. Un ejemplo de esto es lo *antivisual*. El origen de este concepto está asociado a una actitud de poner en crisis la idea de lo visual fundamentalmente en la disciplina de las artes visuales. Para entender mejor a lo que nos referimos, aquí van algunos ejemplos:

En 1995 el artista británico Martin Creed, perteneciente a la generación de los YBA (Young British Artists) llevaba a cabo la primera de una serie de instalaciones que, en 2001, le valdrían el prestigioso premio Turner de las artes plásticas inglesas, otorgado por la Tate Gallery. Se trataba de una habitación totalmente vacía, una gran Nada –la obra pasó a ser conocida popularmente como Nothing-, un espacio vacío cuya nihilidad sólo se hallaba paliada por unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto, mostrando y de-mostrando lo que había para ver y, al mismo tiempo, proporcionando título a la instalación: *The Lights Going On and Off*. En 2001, el mismo año en que le fue concedido a Creed el premio Turner, Teresa Margolles, la artista mexicana fundadora del grupo SEMEFO, exponía en el PS1 de Nueva York una obra titulada *Vaporización*. Otro espacio vacío. En esta ocasión, las luces no se apagaban y encendían rítmicamente, sino que una

neblina espesa no permitía ver con claridad que allí no había nada para ver. El espectador se enteraba después de que aquella bruma había sido producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México. (Hernández-Navarro, 2006, p.5)

Apreciamos en estos ejemplos la intención de problematizar lo que se espera del arte visual, entendido como espectáculo de deleite para ser principalmente observado. Estas instalaciones nos entregan, además, la nada despreciable pregunta de cómo mirar el objeto artístico, y si la ampliamos un poco más, cómo mirar las cosas. La negación de lo visual genera un interés por lo que se esconde, por aquello a lo que no se puede llegar ni nombrar aún. En lo antvisual habita lo disociado pues se oculta una parte del objeto, es su forma sin su figura. Lo antvisual, como una traición al orden común, provoca el *des-nombre* las cosas.

Si lo Real es también el punto de ruptura del discurso y la fractura del lenguaje, el lugar de lo innombrable, donde la palabra naufraga y surge el silencio, donde uno debe callar; el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real. (Hernández-Navarro, 2006, p.5)

Como una luz que parpadea y que nos hace oscilar entre la luz artificiosa y la luz natural de la noche, la escena se enciende y se apaga, como el flash de una radiografía que en un segundo oscurece los músculos para iluminar los huesos de nuestro cuerpo; la experiencia escénica performática se presenta ante nuestros sentidos mostrando la fragilidad y la fortaleza de los hilos que la sostienen en pie. Ese parpadeo entre luz y oscuridad, entre arme y desarme, abre la posibilidad del desarme total, del apagón definitivo de la escena, llegando así a romper con el abuso de la visión como principal arma para la experiencia estética. Así surgen distintas creaciones que persiguen desconocer el carácter visual de lo escénico y obligan a comprender la obra desde una idea de lo antvisual, como el acto de ocultar, de no mostrar la escena, de que la escena sea vista a ojos cerrados.

Hay dos experiencias escénicas que habíamos desarrollado previamente -en la Cía. Teatro de Chile- y que trabajaban sobre esta idea: los 20 minutos de oscuridad total de una escena de *Ernesto*, tiempo ausente de iluminación durante el que se narra de manera oral la escena recientemente vista; o los actores de espaldas al público, mientras los focos apuntan hacia las graderías, encandilando a esa misma audiencia, en la totalidad de la obra *Arturo*.

Lo antivisual entrega la opción contraria a mostrarlo todo. La idea es acercarse al acto por sobre el acto, lo que genera la idea de que la creación escénica no habita necesariamente en la imagen, sino que en la percepción de las cosas. La frase debiera ser: voy a ir *vivir* una experiencia escénica en vez de voy a ir a *ver* una obra teatro.

Como una cuarta pared negra que obliga a que el imaginario se haga cargo de la escena, los ojos se dan vuelta, miran hacia adentro del cuerpo y hacen un paneo sobre todo el paisaje que habita en la idea de realidad de cada cuerpo. Son ojos color negromuyoscuro los de las y los asistentes al espectáculo de la escena sin volumen visual, pues en el silencio visual de la oscuridad los cuerpos toman otras formas, aparecen otros volúmenes. Para el presente proyecto, esos volúmenes son el sonido y el silencio. Esos ojos girados hacia ese lado que no deben mirar, ojos mirándose a sí mismos, observan la fauna asociativa de la mente a través de la sonoridad de la escena y entregan la imagen de la realidad que se construye sobre el suelo del cerebro, una realidad a veces más concreta que lo que los ojos atrapan cuando miran hacia afuera, hacia la escena compuesta. Lo antivisual es un gesto político en relación al modo de ver las cosas.

1.3 El no saber de la *performance*

Es importante establecer que un proceso que apunta a despojarse de formas preestablecidas no es nada fácil, sobre todo para las actrices y actores. Creemos que esto se debe a que, en el proceso de formación, se nos han transmitido ciertas relaciones entre el cuerpo y el espacio que desarrollan una conciencia corporal de orden compositivo fundamentalmente visual.

Ya hemos planteado que nuestra práctica investigativa sitúa la *performance* como dispositivo para construir una puesta en escena y como principio integrador de los campos disciplinares del equipo. En este apartado intentaremos acercarnos a lo performativo y su relación con otros conceptos como la vanguardia o la innovación.

De acuerdo a Sebastián Pérez (comunicación personal, 12 de junio de 2020), aunque los denominados teatros universitarios hayan tenido la impronta de un espíritu de vanguardia o de renovación, como sugieren los nombres de las compañías que les dieron origen (“experimental” y “de ensayo”), en la práctica la misión principal de esas compañías

fue consagrar el espacio teatral dentro de la universidad, y legitimarse levantando clásicos de factura bien acabada y actuaciones técnicamente correctas. Solo un buen tiempo después estos grupos se darían el espacio de pensar la puesta en escena de manera distinta, demora que se explica en parte porque la sociedad chilena, en su pensamiento conservador, no iba a dar buena recepción a una obra distinta al canon. En la práctica, este teatro universitario tendrá un despliegue artístico conservador: fundan la carrera universitaria y posteriormente algunos miembros escogidos viajan a Europa a recopilar novedades dramáticas, validando ese espacio foráneo como fuente de material, por sobre un intento de búsqueda de una noción local de “lo nuevo”, a partir de la cual trabajar.

Esta realidad puede compararse con la época inmediatamente anterior de nuestra historia teatral nacional, llamada por Kalawski (2015) la “época de oro del teatro chileno”, que abarcaría desde 1910 hasta 1947. En su descripción, los espectáculos realizados en esta época tenían una relación directa y concreta con el momento mismo de su representación, en parte debido a un alto grado de interactividad con el público, al punto que si a éste no le gusta una escena, ésta puede detenerse y continuar con la próxima, intentando resolver de forma improvisada las exigencias argumentales que le dan sentido a la historia, o en otro ejemplo, si la gente aplaudía, la escena que se estaba haciendo podía repetirse. En otro caso citado por Kalawski (2015), el actor Juan Pérez Berrocal, quien además ejercía el oficio de boxeador, solía invitar a voluntarios del público a sostener un combate con él. En la actualidad, ejemplos de este tipo podrían considerarse innovaciones que buscan romper las estructuras convencionales para producir una acción escénica performativa. Para seguir citando a Sebastián Pérez (comunicación personal, 12 de junio de 2020), este teatro tendría un “coeficiente de performatividad muchísimo mayor que hacer Arthur Miller por enésima vez de manual”.

Podría pensarse, al comparar ambos periodos de nuestra historia teatral, que se da una aparente paradoja entre su voluntad expresa y sus prácticas. Mientras el teatro universitario manifestó una voluntad de vanguardia, ésta no se realizó bajo la noción actual que tenemos del concepto, que es experimentación, innovación y cambio, sino que consagró una profesionalización del hacer, un oficio pulcro, profesional, del bien decir, basados en textos clásicos. Un teatro conservador, en definitiva. En cambio, la generación anterior, del telón pintado, el terno desastrado, el baúl, la precariedad y la bohemia, fue la que, sin pretender o declarar una intención rupturista, comporta más valor de vanguardia, debido a su relación con el tiempo presente y el acontecimiento real, forzados por la precariedad económica del

momento. Incluso, podría considerarse que cumplen con la condición performativa de hacer espectáculos *site specific*, debido a que se apropiaban de espacios para desarrollar ahí su obra. Procedimientos de este tipo han sido señalados por Fischer-Lichte (2011) como propios del espíritu performativo, y consisten en realizar la presentación en espacios que, aunque han sido preparados para cumplir una función escénica, pueden cumplir funciones distintas, como uso de iglesias, estadios, ruinas de hoteles o cementerios. Lo importante es que ese espacio aporta una capa de significado que se articula con el discurso de la obra de manera explícita o implícita. Este uso performativo de los espacios no los modifica mayormente, solo se añaden pequeños detalles con los que reforzar la performatividad del espacio y cambiar sus posibilidades de significación, o incluso ampliarlas a como dé lugar, haciéndose cargo de todos los eventos fortuitos que puedan ocurrir durante su realización, e implicando al espectador en un juego azaroso performativo.

Cuando utilizamos la palabra *performance* más que de una nueva disciplina artística como lo que se ha denominado a partir de los años setenta en Estados Unidos como *performance art* y en Inglaterra como *Live Art* (o la poco clara traducción al español como *arte acción*), nos referimos a un concepto umbral que, a partir de la década de los años sesenta, provocó un estiramiento de las distintas disciplinas artísticas (plásticas, visuales y escénicas) a favor de una búsqueda transdisciplinaria enfocada en una necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación con distintos soportes artísticos y culturales por parte de los artistas (Grumann, 2008, p.3).

Este “estiramiento” al que hace alusión Grumann (2008), se manifiesta con una redefinición de las relaciones entre sujeto y objeto, observador y observado, espectador y actor, y entre significante y significado, debido a que el espíritu performativo “se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte” (Fischer-Lichte, 2011, p.34). La *performance* como un lugar que pone en valor el *no saber*. Para la autora, una aproximación “comprensiva” de la obra de arte se fundamenta en la noción de que ésta es un objeto separable del o la artista y sus receptores, algo fijable y transmitible. La estética performativa, más bien, crea un acontecimiento, en el que todos los presentes se ven involucrados. Otro aspecto de la *performance* resaltado por Fischer-Lichte (2011) y también consignado por Goldberg (1996) es el lugar del *performer* que, a diferencia del actor, no representa un rol separado de sí mismo, ni sigue un argumento o narración tradicional, sino que el mismo intérprete es el artista, en un acto de presentación (no de representación) y realización ostensiva de acciones reales.

En nuestra historia asociada a la formación universitaria de las artes escénicas, se nos entrena para comprender que la dramaturgia determina lo que se dice, lo que hace, el contexto y la situación dramática o posdramática, lo que decanta en una composición visual de la obra escrita. Salimos de las escuelas con ánimo de romper esa tradición, y lo hacemos en nuestras prácticas, pero cuando volvemos, esta vez para hacer clases, nos agarramos de esa tradición para poder educar y evaluar con sus criterios lo que se entiende por técnica actoral en el ámbito académico: El peso de los teatros universitarios. A lo largo de la carrera actoral existe un acostumbamiento que conduce los procesos de esa manera, del mismo modo que los músculos corporales cuando están entrenados para batir un determinado objetivo, un determinado *record*. Cuando el *record* que uno le quiere proponer a un *performer* implica entrenar otros músculos, por un periodo habrá incomodidad y dolor. La incomodidad y el dolor que se genera al intentar torcer una historia incrustada en la formación de los cuerpos, parecida al sufrimiento de los cuerpos formados por una estructura de poder determinada. Del mismo modo, esto ocurre para quienes miran la escena desde afuera -si es que hay un afuera-, pues significa dejar de mirar lo que habitualmente se observa, para tratar de usar todos los otros sentidos que también están ahí, disponibles como materialidad para construir o deconstruir un proceso-obra.

“Disfrutar el problema”, fue una frase pronunciada en un ensayo por la Bailarina y coreógrafa, Daniela Marini: la idea de *problema* va de la mano de la idea de *no saber* el camino a seguir. Concebir la creación escénica desde un *no saber* es todo lo contrario al concepto academicista del *saber hacer*. El Teatro como una disciplina artística que entrega a sus estudiantes el saber del *no saber*. Disfrutar el problema, enfrentarlo desde un *no saber*, define el espíritu de experimentación de *María* como proyecto de creación e investigación.

1.4 Los pasos que suenan al golpear las tablas del suelo que es mi techo

En el marco de esta práctica artística, entendemos el ejercicio de construir un lenguaje a través de códigos sonoros como en clave morse, para dar volumen a lo que no se oye: la historia de la pieza del fondo, a la que se llega por un pasillo en el que no se transita. Un cuadrado oscuro dentro de un cuadrado oscuro dentro de otro. Lo sonoro como un cuerpo fantasma capaz de atravesar tabiques y albañilería gruesa de una casa cuya estructura

orienta un único camino por el cual transitar. Lo que podríamos denominar la arquitectura bifurcada de la casa de María, y las habitaciones de esta casa como las piezas de una escritura dramática dividida en dos. La escena entre la madre y la asistente social, y la escena del monólogo de María.

Si bien es cierto que esta división del espacio está en concordancia con lo propuesto en los lineamientos del proyecto que se plasmaron en el texto de la obra, el verdadero origen del diseño de este dispositivo escénico guarda relación con un recuerdo común para algunos integrantes del equipo: *Los pasos que golpean las tablas del suelo que es mi techo*. Esa sensación de escondite, esa imagen capaz de retratar la intimidad y la soledad de la infancia, y también los secretos de una familia que se revelan a través de los ruidos, sonidos y diálogos del otro lado del techo. Una silla se arrastra, un vaso se quiebra, unos tacos golpean fuerte o el sonido sigiloso de pasos supuestamente inaudibles, el sonido empañado de un llanto como resultado de una conversación casi muda, las manos arrugando el mantel que hacen sonar platos, tazas, cucharas y cuchillos, como tratando de agarrar y aplastar el tiempo irrevocable. El corte en la piel por un cuchillo sin filo, el cuchillo cae, el piso suena y no hay pasos; suena una gotera por culpa de una cañería rota. La escalera cruje, y el silencio antes de que golpeen la puerta.

Este *collage* de sonoridades, que albergan el espíritu del proyecto, por un lado, da pie a esa historia secreta de la infancia familiar y por otro, potencia lo sonoro como un recurso que permite realizar un trabajo en donde las divisiones, los fragmentos, las partes, las piezas se acoplan, se complementan y se funden en una sola escena. El sonido como un arma que puede sobreponerse al tratamiento pornográfico de la imagen pues otorga profundidad al sumar capas de misterio sobre temas en donde todo está por decirse, lo opuesto a la síntesis de la transparencia. Esta capacidad asociativa del sonido permite la articulación de las escenas de la obra. Como se puede apreciar en la Figura 2 (abajo), hay una escena que ocurre dentro de una caja y otra que está sobre ella. La de arriba la denominaremos *la escena de afuera* y la de abajo *la escena de adentro*.

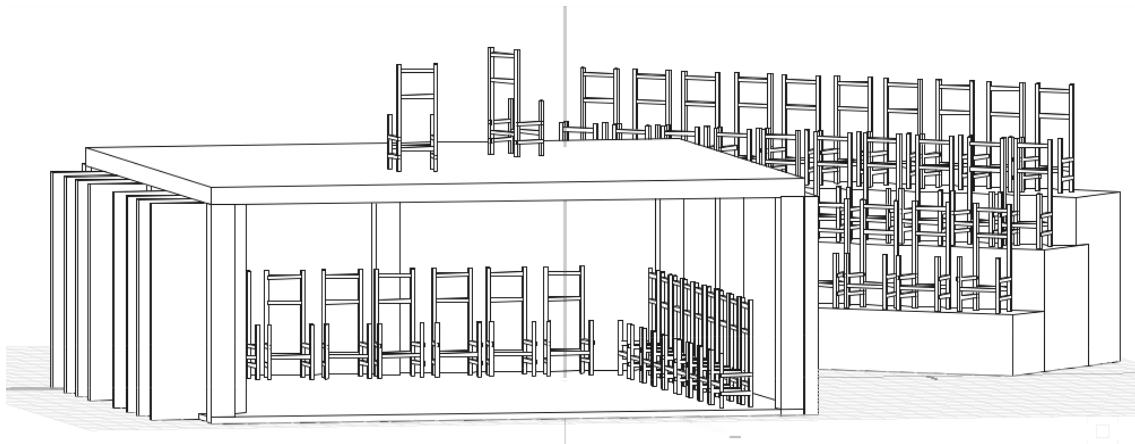


Figura 2. Boceto escenográfico con vista a las dos escenas. Diseño de Gaby Torrejón.

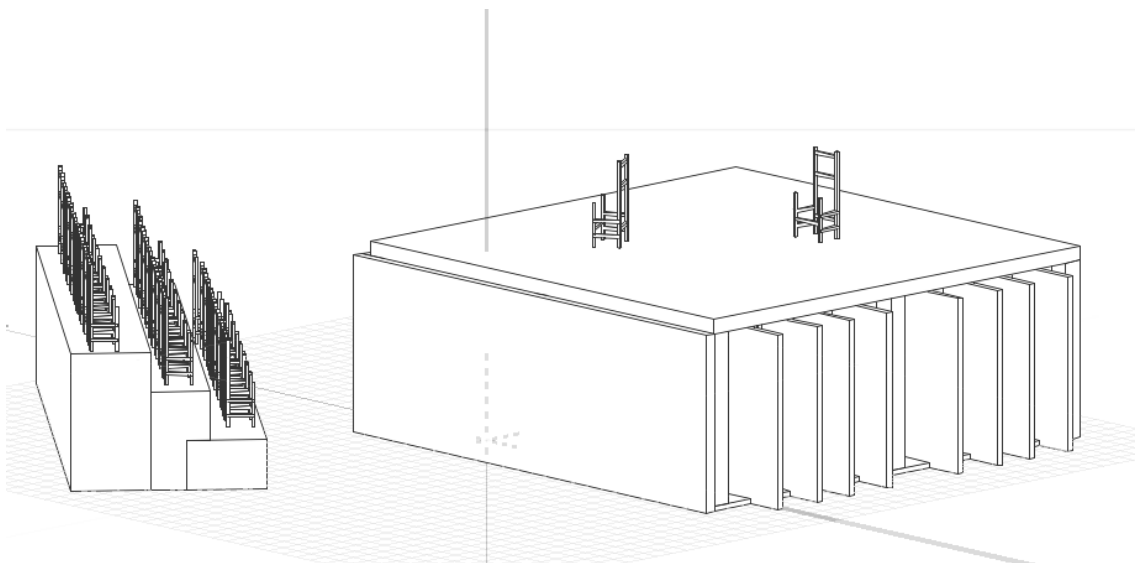


Figura 3. Boceto escenográfico con vista a la escena "de adentro". Diseño de Gaby Torrejón.

Como también se puede observar en la Figura 2, hay público en ambos espacios. Esta división provoca que el espectador solo pueda ver una de las dos escenas, es decir está arrojado al azar y la incertidumbre propia de la *performance*, pues escoge el ángulo para su experiencia sin tener mucho conocimiento de lo que estaría en juego. Cada uno de estos espacios tiene un tratamiento sonoro particular que está definido por las características de cada escena, y es operado/interpretado/creado por un integrante del equipo, quien, para los efectos de la realización de la puesta en escena, funciona como un *performer* más. La posición de éste se puede apreciar en la Figura 4, abajo.

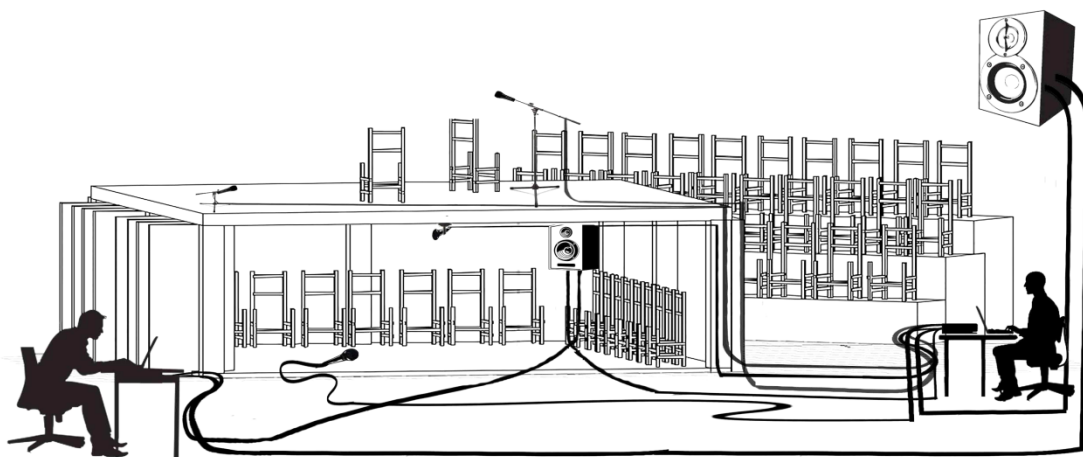


Figura 4. Boceto escenográfico con vista a las dos “escenas” y la posición de su respectivo operador de sonido.

La manera de poder conectar estas dos audiencias será a través del dispositivo sonoro, pues estas podrán oír lo que está ocurriendo en la escena que no están viendo. Mientras “la escena de afuera” tiene un acento en el desarrollo de un *estar en el sonar*, en “la escena de adentro” se despliega un *estar en oír*. Estas características las explicaremos más adelante en el capítulo siguiente, Sonar y oír con todo el cuerpo. Por ahora detallaremos algunas nociones que cuentan cómo se van trenzando estas escenas a través del sonido. El público que ve la escena de afuera podrá escuchar los monólogos de la niña y todo lo que ocurra dentro de su espacio a través de un sistema de microfonía. De la misma manera quienes estén compartiendo el espacio con ella tendrán la posibilidad de oír los diálogos y las acciones que realiza la madre y la asistente social en el espacio de afuera. La estructura que logramos construir en el trabajo dramático y en los ensayos propone un recorrido que va jugando equilibradamente con el foco de atención del público. Nos referimos a que la simultaneidad de las escenas está tratada de manera que se logre seguir a ambas. A ratos la acción está acentuada en el espacio propio, o en el otro espacio, según la percepción de las audiencias. El cauce de esta percepción sensorial corre a través de la materialidad sonora. No es casualidad que en esta parte del presente escrito se articule el concepto de audiencia, puesto que, si el público acepta la invitación de entrar en el viaje de la sonoridad, ese límite entre adentro y afuera debiera diluirse cada vez más, hasta que el escenario donde ocurre la experiencia estética sea el espacio auditivo.

2. SONAR Y OÍR CON TODO EL CUERPO

Si bien es cierto que nuestra relación con el sonido, o con la música no es nueva -el teatro es una de las artes interdisciplinarias por tradición-, pensar el teatro de manera más radical desde su sonoridad, como lo haría un ciego, es un pie forzado para la construcción de esta metodología. Las premisas adoptadas condujeron nuestras indagaciones hacia un nuevo eje: la búsqueda de un cuerpo-sonoro y cuerpo oyente, es decir, un cuerpo entendido como un instrumento musical, y como un micrófono hipersensible a los estímulos sonoros.

Esta conformación de los cuerpos -sonoro y oyente- no son excluyentes uno del otro, es decir estos conceptos serán abordados para el trabajo actoral en general. Debido a la situación dramática de ambas escenas, el rol de María desarrollará más el cuerpo oyente, a causa de su encierro. Por el contrario, la madre junto a la asistente social, al estar en una entrevista, trabajarán fundamentalmente en el cuerpo sonoro.

2.1 Estar en el sonar

Dentro de esta etapa del trabajo creativo se pueden distinguir tres fases: (1) dedicada a buscar la **sonoridad corporal** (2) dedicada a incluir la situación y el texto dentro de los hallazgos de la fase anterior y (3), en donde se incorporan los dispositivos técnicos de microfonía, amplificación y mezcla en vivo.

Primera fase: Cuerpo sonoro

Durante la primera fase, el foco se sitúa en la relación entre los cuerpos. A las actrices se les solicita que alejen sus pensamientos de la situación dramática y los dirijan a establecer una relación mutua desde un punto de vista sonoro, es decir, que traten de comunicarse desde la sonoridad.

Decidimos construir los roles de las actrices Natalia Valladares y Coca Miranda desde la idea de un cuerpo que no se reconozca como perteneciente a algo, como un cuerpo *collage*

hecho de distintas partes, sin género, sin identidad, un cuerpo determinado por cómo puede sonar y desde esa característica elaborar una identidad híbrida y propia. Empezamos a trabajar con la coreógrafa y bailarina Daniela Marini en la elaboración de un lenguaje corporal, con la siguiente premisa: Tomar conciencia del instrumento sonoro que es el cuerpo.

Esto nos llevó a realizar ejercicios que ayudaron a construir un abecedario corporal sonoro, intentando identificar partes del cuerpo como partes de un instrumento musical: Cabeza – Tórax – Pelvis.

La fragmentación tiene por objetivo profundizar en las posibilidades sonoras de esas zonas corporales. Elaboramos ejercicios de improvisación física con la premisa de reconocer las posibilidades corporales de esas zonas, lo que devino en un dialogo de acciones y gestos, que fuimos reiterando secuencialmente en versiones: *simple*, *normal* y *torcida*. Esta profundización decantó en la idea del accionar de los cuerpos como el despliegue de la sonoridad de estos por un espacio determinado; así, la idea de instrumento sonoro trasciende a una consciencia corporal propia, y empieza a hacer sentido el nombrar también como instrumento sonoro al espacio, a la relación entre los cuerpos, y la relación entre los cuerpos y el espacio. Varios instrumentos constituyentes de una orquesta materializada a través de un dispositivo de relaciones sonoras y cuya partitura está escrita en base a la tríada espacio-tiempo-energía.

Durante esta experimentación fue posible detectar la existencia de tres *capas sonoras*, que dieron origen a la siguiente nomenclatura: *Sonido orgánico*, *sonido asociativo*, *sonido de los objetos*:

- **Sonido orgánico:** Sonido natural que sale del cuerpo, como es el caso de la respiración, o el provocado por un cuerpo al entrar en contacto con una superficie o con otro cuerpo.

- **Sonido asociativo:** Asociación de sonidos con objetos presentes o con un objeto-cuerpo. Durante el ensayo se busca que las intérpretes realicen asociaciones libres, que exploren estas conexiones no literales y “arrojen” un sonido producto de una asociación propia, es decir, no necesariamente mimética. En este proceso, un objeto le entrega a una intérprete una idea de sonido que se conecta con la organicidad de ese cuerpo y produce

un sonido asociativo y relacional. En esta capa sonora puede advertirse variación en el grado de convencionalidad: puede ser un signo sonoro “nuevo”, creado *in situ*, u otro más convencional, como el sonido de campanilla que imita una caja registradora, para construir un significado de “ganancia de dinero”. Aunque este último tipo es más metafórico, ambos son asociativos.

- **Sonido de los objetos:** Son sonidos que surgen de la relación de las actrices con objetos, como es el caso de la percusión. Otros casos también crean significados más abstractos, donde se pierde la idea del lugar donde se produce el sonido: el límite entre el objeto de donde surge el sonido y quien lo manipula se hace menos evidente. Sonido del objeto externo e interno, y el cuerpo como objeto que también puede ser manipulado por el otro. Como una mirada anti-antropocéntrica en cuanto a esa relación.

El trabajo en torno a esas tres capas sonoras permitió la instalación de ciertos códigos en los cuerpos con un alto grado de abstracción. Estos códigos nos permitieron generar una batería de posibilidades interpretativas al servicio de la construcción de la escena.

Entendidas como signos sonoros, estas capas pueden ser revisadas de acuerdo a la distinción planteada por Peirce (1998) entre signos naturales y artificiales. Los sonidos orgánicos coinciden con el tipo de signos llamados “naturales”, que son provocados por causas naturales, sin intención comunicativa, mientras que los sonidos asociativos entran dentro de lo que el autor llama signos artificiales, provocados por el hombre y algunos animales para construir un significado. Dentro de los signos artificiales, Peirce (1998) identifica los íconos y los símbolos. El ícono es un signo en el cual la relación significado-expresión es de semejanza, es decir, la relación se establece por parecido objetivo. Las onomatopeyas pueden considerarse un ejemplo de signo icónico. En el caso del símbolo, en cambio, no existe semejanza entre significado y expresión. Al contrario, su relación se basa en la convención o en el “contrato”, en un caso de significado establecido por decreto más que por la producción activa de signos. Un ejemplo podría ser el sonido “wh-psch”, que por convención imita el sonido de un látigo para significar, metafóricamente, un acto de dominación y sometimiento. En resumen, la diferencia entre ambos tipos de signos radica en el grado de convencionalidad, la misma variación que hemos observado dentro de los sonidos asociativos. Los sonidos de los objetos también son signos artificiales, siguiendo a Peirce (1998), porque son creados con fines comunicativos. La diferencia en este caso es que la materialidad es distinta. El objetivo de esta nomenclatura es establecer códigos que

sean claros entre las actrices. No tiene por finalidad graficar a cabalidad lo que se están diciendo para quien lo percibe desde afuera, por ejemplo, el público; para este último el diálogo a través de estas acciones sonoras debe ser percibido como un lenguaje que se va desarrollando y construyendo en el transcurso de la *performance*, e incluso se puede prescindir de su comprensión puesto que lo relevante es la relación afectiva entre los cuerpos sonoros.

Es necesario aclarar que el ejercicio de establecer estas capas sonoras corresponde a una metodología creativa. Se trata de armar una nomenclatura para que las actrices puedan contar con una batería de posibilidades y generar material escénico diferenciado, que abarque un amplio espectro de formas. Por todo esto, no se pretende que esta tipología clasifique a toda la gama de sonidos posibles de ser creados por el cuerpo humano. Tampoco queremos decir que existan límites precisos y evidentes entre estos tipos. Se trata de una división ficticia para crear un set de posibilidades, para armar una especie de *pantone* de colores sonoros, como la paleta cromática de una diseñadora escénica.

Para tomar una mayor conciencia respecto de la elaboración de este lenguaje basado en la articulación de estas capas sonoras, se hace necesario profundizar en ciertos conceptos relativos al mundo de los signos acústicos y los signos visuales.

Si pensamos en una persona haciendo crujir sus dedos, vendrá a nuestra mente tanto su imagen como su sonido. Del mismo modo, si le pedimos a alguien que nos transmita ese sonido usando su voz, deberá acudir a su experiencia, encontrar una imagen acústica y representarla con los recursos del aparato fonador. Esa persona creará un signo sonoro.

Como todo signo (Saussure, 1945), el signo sonoro está formado por dos partes, la expresión (material) y el significado (inmaterial). La relación entre ambas partes puede tener distintos grados de semejanza y convencionalidad. En el ejemplo de la persona intentando representar el acto de hacer crujir los dedos, su realización podrá ser muy semejante o muy convencional, pero probablemente ejecutará uno o varios sonidos cortos, delimitados, utilice muy pocas vocales o ninguna, y consonantes oclusivas sordas (k, t). Esa selección fonética entre varias opciones expresivas (otras letras, otra duración), está guiada por la necesidad de crear un vínculo analógico que facilite la interpretación. Esto implica que no cualquier sonido es útil para representar otro sonido. La convencionalidad tiene límites.

Para conducir esta indagación en torno a la sonoridad, es útil acercarnos a ciertos conceptos que surgen de la teoría de la comunicación y la semiología. Estos conceptos son modalidad y canal. Los signos sonoros realizados por medio del lenguaje hablado usan la modalidad audio-oral (Calbris, 2011). Esto significa que para producir significado se usa la oralidad y para percibirlos se utiliza el sentido del oído. Desde el punto de vista de la comunicación puede distinguirse entre el canal verbal y el canal vocal (Calbris, 2011). Por canal verbal, nos referimos a la comunicación basada en el lenguaje, mientras que canal vocal construye significado usando variaciones de tono, ritmo, volumen, y cualquier otra comunicación no-verbal. Durante una conversación, ambos canales se organizan de forma simultánea, pero la importancia de cada cual va a depender de varios factores del contexto de situación. Estas aclaraciones nos permiten delimitar nuestra búsqueda escénica: al referirnos a cuerpo sonoro como objeto de investigación, estamos hablando sobre todo de signos que crean significado a través el canal vocal, no verbal.

En nuestra opinión, puede hacerse una distinción entre los signos sonoros vocales y los signos visuales. Los significados contruidos por signos sonoros vocales podrían ser catalogados como abstractos, menos definidos y por lo tanto más sugestivos. En cambio, el signo visual instala una realidad mucho más concreta. En ese sentido, es más parecido al signo verbal. Un ejemplo: En la acción de pegar una “cachetada” se puede prescindir del sonido de dicha acción. Parecerá raro tal vez para un o una oyente, como si algo le faltara a esa escena, sin embargo, se podría afirmar que eso es una cachetada. Imaginemos la misma situación, pero de manera inversa: dejamos solo el sonido de ese golpe, sin su imagen y sin sus textos: “¡cómo te atreves a pegarme!” (Sonoridad verbal). Al momento de oír el golpe no necesariamente tendremos la certeza de que es un golpe. Podríamos decir: “Suenas como una cachetada” sin la certeza absoluta de que así sea. A eso nos referimos cuando afirmamos que el sonido es más sugerente. La intención no es establecer una verdad irrefutable respecto de este punto, pues podríamos poner dentro de esta discusión la obra fotográfica de Cindy Sherman, como contrapunto a nuestra crítica de lo visual como un campo de certezas. Como ya hemos afirmado, la intención de la presente investigación es tomar la sonoridad como un territorio híbrido, desprejuiciado de las imágenes icónicas de género que corresponden a una mirada patriarcal del mundo. “Ver para creer” es una de las frases célebres de Santo Tomás, y a pesar de la distancia que actualmente tiene la religión católica en la sociedad contemporánea, es una institución que ha cimentado los fundamentos de nuestro universo cultural en occidente.

Segunda fase: Cuerpos sonoros en la dramaturgia de *María*

En esta fase, por primera vez se toma contacto con el material dramático. Aquí aparece una segunda paradoja que se traduce en la siguiente pregunta: *María*, un proyecto de carácter escénico-sonoro que busca hacer oídos en la *performance* como dispositivo interdisciplinario, como acontecimiento no representacional, y como el lugar del no-saber dónde el error es protagonista, ¿cómo puede relacionarse con el texto escrito? En este caso, con una escritura que no carece de lo que podríamos denominar situación dramática.

Era esperable que, junto con el trabajo sobre lo que el texto dramático propone, entran las preguntas acerca de los posibles objetivos que puedan tener los cuerpos en la escena: hacia dónde se dirigen, qué quieren hacer, y por qué están ahí. Es ahí cuando nos damos cuenta que el problema no son las preguntas que se arrastran desde hace tanto tiempo en las creaciones escénicas, sino cómo ellas determinan su proceso, es decir su paso al acto, a la acción. Se hace necesario entonces darle espacio a ellas, pero sin abandonar la materialidad en desarrollo -el cuerpo sonoro-, lo que generará el cruce metodológico entre un lenguaje propio y las fuerzas dramáticas que empujan desde la escena escrita. Mantenemos así la idea de la construcción de un cuerpo híbrido dentro de un lenguaje particular.

Con la escena estudiada, las actrices entran en espacios de improvisaciones sonoras a partir de algunas circunstancias como:

- La madre sabe que tiene encerrada con candado a María en una habitación de la casa.
- La asistente social sabe que pasa algo en esa casa porque los vecinos habían informado de ruidos extraños.

En este momento aún no se utiliza el decir de la palabra escrita, los textos dramáticos. Se sigue trabajando sobre el sonido de los cuerpos, de los objetos, del espacio, para desplegar acciones tendientes a construir la situación de la escena y la relación entre ellas. En esta etapa aparecen distinciones como: un cuerpo que *hace* cosas v/s un cuerpo que *produce* cosas, generando un criterio importante para nuestra *performance*. El *estar en el hacer* está vinculado a una idea de acción que da cuenta de algo que va más allá de la

misma acción. Lo opuesto es una acción que se queda en sí misma, que no es otra cosa que una actividad, y por lo tanto solo *produce* sonido que rellena el espacio acústico, pero no tiene un significado. Un sonido que *está en el hacer* es complejo, tal vez menos nítido, tiene capas sonoras, incluso desaparece como sonido entremedio de ellas porque se transforma en un acto de comunicación y su resonancia se modifica a partir del afecto con los objetos-cuerpos-espacios que se relaciona. Un cuerpo que *hace* suena a acción, acontece en el eco. Un cuerpo que *produce* es solo sonido del decorado.

Esta distinción entre el cuerpo *que hace cosas* y el *que produce cosas* tiene una resonancia de sentido con la distinción entre las capas sonoras que describimos más arriba, el sonido asociativo y el sonido orgánico. Un cuerpo que *hace cosas*, provoca sonidos asociativos, sonidos que forman parte de una acción, signos sonoros que tienen un significado relevante dentro de la escena. Un cuerpo que *produce cosas* genera sonidos orgánicos, que surgen “a pesar” de ese cuerpo.

Una dedicación casi primordial en torno al sonido implica, tarde o temprano, una indagación teórico-práctica a partir del silencio. Al desarrollar el trabajo escénico con la dramaturgia, ingresa el mundo de la situación, a veces dramática, a veces no. Pero también hace su entrada *triumfal* el lenguaje de la palabra escrita como soporte.

Imaginemos la página en blanco, las palabras negras, la tipografía que quieras, y el espacio que hay entre las ideas. El interlineado 1,5. Ese espacio en blanco se transforma en un lugar por estirar, como un “superinterlineado” que da lugar para lo que está por decirse, y así profundizar en los procesos internos entre frase y frase, más que ir directo al texto, más que el decir, más que las palabras que se están diciendo. El silencio entre las palabras es la posibilidad de dar sonido a los procesos, conservando su misterio e intimidad -proceso interno/sonido interno-. El papel en blanco es un silencio dramático, porque no hay nada escrito allí, y a lo largo de esta fase será teñido por todo el trabajo investigativo previo en torno a las tres capas sonoras.

Tercera Fase: Efectos y afectos del sonido

En la tercera fase del proceso de creación escénica, se empezó a trabajar en el desarrollo de una composición sonora a partir de los dispositivos de microfonía instalados

en los cuerpos y en el espacio, con el fin de realizar un tratamiento acústico en vivo sobre los sonidos (del diálogo verbal y de acciones) que surgían desde la escena. Esto abrió el espectro hacia nuevas opciones que nutrieron las posibilidades del lenguaje sonoro: la estridencia, la opacidad, el silencio, la distorsión, entre otros efectos (tratamientos) y afectos (identificaciones) sonoros. El objetivo de ingresar este dispositivo sonoro fue potenciar el trabajo actoral, tomando como base los materiales que las actrices encontraron en las fases anteriores.

A partir de los hallazgos en este nuevo tratamiento, se hizo posible organizar y conducir el trabajo hacia una estructura. Dentro del enfoque performativo que hemos declarado como premisa de trabajo, nos abocamos a profundizar a partir del concepto de lo espontáneo, *el no-saber*, por sobre lo predeterminado. Para esto, dejamos espacios abiertos dentro de la estructura para ser definidos en el acto, permitiendo que los cuerpos puedan oscilar entre libertad y rigidez, en una *planta de movimiento* flexible.

Más que una *planta de movimiento*, que habitualmente determina los desplazamientos de los cuerpos a partir de la composición visual, hablamos aquí de una *planta de movimientos rítmicos y sonoros*, como una partitura musical con bloques de improvisación. En ese sentido el trabajo del artista escénico-sonoro, Daniel Marabolí se transformó en un actor más, pues sostenía una interacción constante con las actrices. A modo de un DJ del ruido corporal que opera en vivo, Daniel tomaba decisiones respecto a qué efecto usar dependiendo de la acción que realizaba la actriz y de los afectos que se desplegaban a nivel relacional. Estos efectos pasaron por un proceso de ajuste de parámetros y ecualización para aplicarse durante las acciones de las actrices e intervenir su sonido co-creando signos sonoros. El criterio de uso de este tratamiento fue guiado por la necesidad narrativa o dramática, entendiendo que cada sonido va dando cuenta de ciertos aspectos que transitan dentro de la escena.

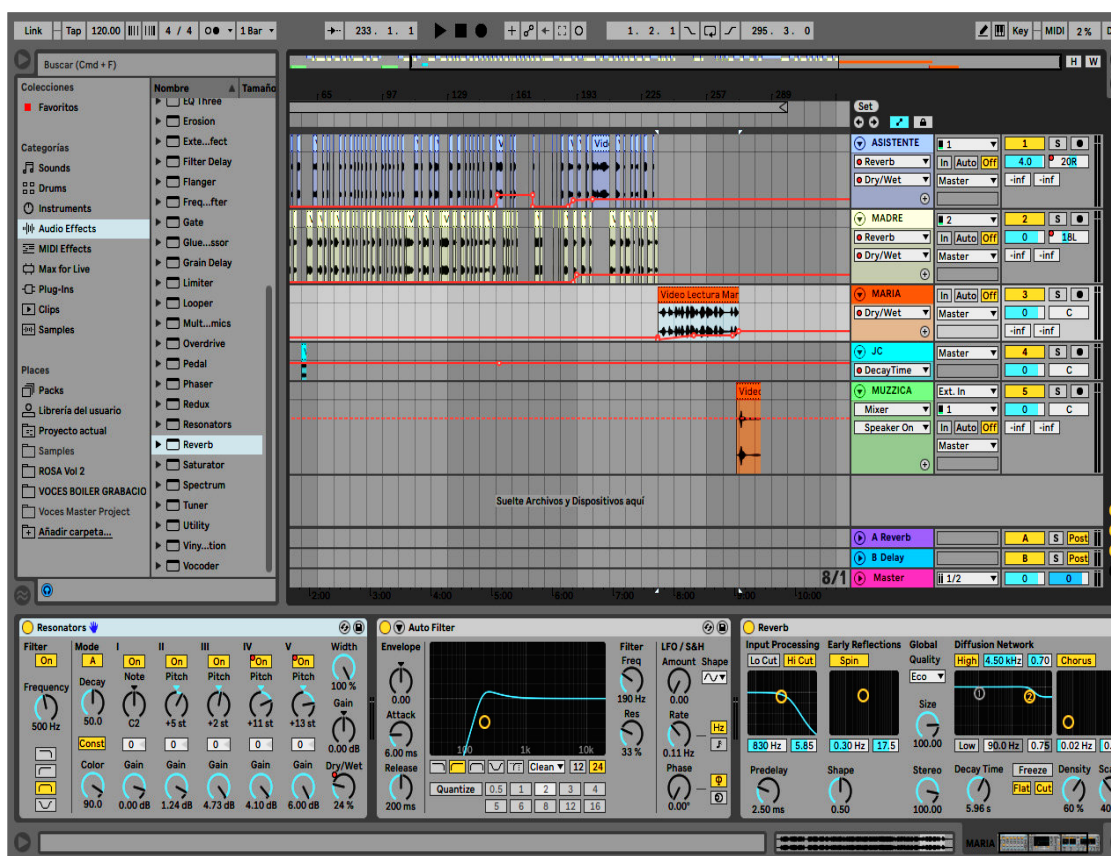


Figura 5. Imagen de las pistas de las voces y los efectos que fueron utilizados en un registro que se presentó en la asignatura de taller III Proyecto Autoral. Reproducción disponible en este [enlace](#).

La decisión de trabajar a partir del sonido creado en vivo hizo imposible contar ahora con el registro sonoro de ese proceso. Justamente, la idea era no registrar ni incorporar sonido pregrabado. Sin embargo, existen registros de las voces de las actrices, con lo que hemos construido una “maqueta” de los filtros acústicos aplicados, en la que se puede apreciar una serie de recursos que se fueron probando y afianzando durante esta fase. Esta maqueta puede oírse al hacer [click aquí](#). Es necesario aclarar que los efectos que se pueden escuchar en la maqueta son solo una muestra de algunos de ellos. Los tratamientos sonoros del ambiente, del desplazamiento o de la acción, producían otro tipo de sonoridades.

Un caso que nos parece ejemplar para destacar es el tratamiento sonoro que se presenta, en la maqueta, sobre la pregunta “¿cómo sabe?”, en el minuto 01:04. Ese efecto, aplicado sobre las voces de las actrices, produce un sonido tonal que se añade a las sílabas acentuadas de los diálogos, generando una capa musical a través del sintetizador. Se aplicó durante toda una secuencia en particular, creando una melodía en tonos menores,

fuertemente melancólica, que acentuó la sensación de encuentro y padecer común entre la madre y la asistente. En ese momento ambas constataban que había algo, en todo lo que estaba ocurriendo, que hacía que sus historias de alguna manera se parecieran.

Otra forma de tratamiento sonoro que puede apreciarse en la maqueta es la *reiteración*, el efecto conocido como eco o *delay*. En estos casos, este recurso busca plantear en la escena la idea de un tiempo no cronológico, sembrar la duda sobre los eventos a los que asistimos: esta escena ¿está ocurriendo en el presente? ¿está ocurriendo en el pasado, como un gran recuerdo? ¿o es una escena que aún no ocurre? ¿es un texto o es un pensamiento? y si lo están pensando ¿están siendo escuchadas? ¿o lo están pensando juntas? ¿lo vivieron juntas y lo están recordando? La reiteración busca complejizar la idea del tiempo, de hecho, busca plantear la posibilidad de un no-tiempo, como si pudiéramos citar un poco ese pasado-presente sin futuro interconectado entre los cuerpos. El desarrollo sobre una ruptura en la linealidad del tiempo fue un concepto que estuvo presente, tal vez de manera intuitiva, desde un principio. Ejemplo de ello es este extracto dramático.

LA TRABAJADORA SOCIAL:

¿Su marido desapareció en la misma fecha en que su hija se encerró en su pieza?

LA MADRE:

Puede ser.

LA TRABAJADORA SOCIAL:

¿Y eso cuándo fue?

LA MADRE:

¿Cómo “cuándo fue”?

LA TRABAJADORA SOCIAL:

Eso. ¿Cuándo fue?

LA MADRE:

¿Cuándo?

LA TRABAJADORA SOCIAL:

Sí... ¿Cuándo? ¿Qué día? ¿Qué fecha? A ver. Hay meses, números, días, años... fechas. Y esto existe para que no perdamos la noción del tiempo.

Pero yo siempre pierdo la noción del tiempo.

La *distorsión tonal* también fue otra forma de tratar las voces de las actrices durante la escena. Surgen voces híbridas, que refuerzan la idea ya planteada del cuerpo sin género, ambiguo, sugerente, y el rol del sonido en posibilitar ese extrañamiento. Por ejemplo, en un momento la voz de una actriz es distorsionada para lograr una sonoridad en tono bajo, asociada culturalmente a un hombre. Ese tratamiento, durante un diálogo textual en el cual se están planteando cuestiones sexuales y de género, crea un comentario sorpresivo y algo chocante, la aparición de un cuerpo híbrido.

2.2 El estar en el oír

Primera fase: Estar afuera de uno

A diferencia de las premisas desarrolladas en el trabajo sobre el cuerpo sonoro, en donde las actrices debían trabajar sobre la idea de desplegar sonoridad en el accionar, la niña escondida tendrá que hacer todo lo contrario: accionar desde la *escucha*, para intervenir en el espacio, es decir, el impulso físico surge de ser literalmente “toda oídos”. Trabajamos sobre la idea del impulso físico, la continuidad y la fluidez corporal, a partir de la imagen de un animal, en el entendido de que éste pareciera no estar consigo mismo - ensimismado- sino en una actitud de alerta, en relación a los estímulos externos, tal vez porque no hace esa diferencia entre el cuerpo y el entorno, y por lo tanto no desarrolla una conciencia sobre lo externo o interno, y simplemente está en el mundo.

“Según Gernot Böhme (filósofo), normalmente, ‘el yo no se pierde en el oír y se guarda a sí mismo, en tanto que deja las voces, tonos y ruidos, a la distancia de sus fuentes, saltándose así la experiencia intermedia’. Pero dice que lo característico en voces, tonos y ruidos es que ‘pueden ser separados o ellos mismos se separan de sus orígenes’. ‘En un oír, si el tono, voz, y ruido no remite (salta) al objeto (y persona) de donde procede, el oyente percibe voz, tono o ruido como modificación del espacio de su propia presencia [...] quien oye así está arriesgadamente abierto, se deja ir a lo lejos y, por lo tanto, puede ser afectado por sucesos acústicos.[...] oír es un ‘estar fuera de uno mismo, pero precisamente por eso puede ser la feliz experiencia de sentir que está en este mundo’ (Goebbels, 2008).

En un intento por inducir a la actriz en el grado de impulsividad que tienen los animales, se trabajó sobre otros conceptos kinéticos: el movimiento constante y el estado de inquietud. Para apoyar esa idea se realizaron ejercicios dirigidos a mantener un movimiento de vaivén corporal, similar a la imagen de una cuna meciéndose o al oleaje incesante del mar, a partir del centro del cuerpo: la pelvis. Conceptos como -Vaivén - Flujo – Devenir- iban determinando el desplazamiento del cuerpo por el espacio; el traslado del peso corporal a partir de ellos provocaba la pérdida del equilibrio y el instinto constante de querer recuperarlo. Este entrenamiento tomó cerca de 15 días, debido a que el cuerpo tiende a estar determinado por la necesidad de instalar una comprensión intelectual antes de accionar. Para poder saltar ese obstáculo era importante entrar en ese trance y construir un *cuerpo del hacer*.

“Estar en la experiencia del hacer” - “Hacer un cuerpo que solo hace cosas, que no piensa” - “Estar en el hacer” - “Cuerpo obrero”- eran algunas de las ideas pronunciadas por Daniela Marini que impulsaron el trabajo sobre el rol de María. Los desplazamientos de la actriz se desarrollaban en los niveles -piso/medio/de pie-, para entregar más posibilidades y variaciones. A esta sensación de movimiento constante se le sumaba la instrucción de estar en alerta sobre todo a los estímulos sonoros. Este trabajo físico permitía hacer concreta nuestra intención de no actuar, no construir un personaje, ni una humanidad. Poner en acción lo que podríamos llamar como: la disciplina o el oficio de un o una *performer*.

En esa disposición de alerta con los estímulos sonoros fuimos encontrando distintas maneras de escuchar de María. En un principio pudimos observar que, a pesar de estar en ese vaivén, en ese estado de flujo corporal, la forma de escuchar tenía un motor. Es muy frecuente, en el entrenamiento corporal para las artes escénicas, usar el concepto de *motor* para denominar una zona del cuerpo que guía el desplazamiento, por ejemplo, caminar impulsado por el plexo. En este caso el motor para oír generalmente era la cabeza, como cuando los perros la levantan levemente para oír mejor; pero para alejarnos del fantasma de lo intelectual -la cabeza como motor- era más interesante desarrollar la idea de escuchar con distintas partes del cuerpo. Como una idea *sinestésica* del oír, a través del tacto y el olfato, no ubicar o asociar a estos con zonas del cuerpo, por ejemplo: oír desde las plantas de los pies. ¿Por qué no asumir de una buena vez un gran sentido, puesto que efectivamente sus límites son difusos?... ¿Dónde empieza el oír y termina el tacto, cuándo un cuerpo se relaciona con una vibración? De este exceso de escucha empezamos a

desplegar el trabajo de la sonoridad corporal. Al escuchar por cualquier parte del cuerpo se empezó a desarrollar la idea de realizar los desplazamientos a partir de la zona que está escuchando el estímulo sonoro, lo que complejizó la ejecución del vaivén inicial. Sin perder este *estar en el oír*, y el silencio que eso requiere, el cuerpo de María empezaba a sonar, a devolver sonidos a los estímulos que la movilizaban. Fue así como llegamos a la pregunta sobre todo aquello que estaba en el espacio y que no sonaba porque estaba quieto, pero que sin embargo sí podía funcionar como un estímulo, puesto que evidentemente era una presencia que estaba ahí, era algo que estaba ahí y no sonaba; para un cuerpo que está en el ejercicio de *estar en el oír*, el silencio de las cosas no es otra cosa que un imán; ¿lo que no se mueve no suena?, si lo que no se mueve, lo que no entra en acción no suena... entonces.. Para este juego sobre *el estar en el oír*, ¿realmente no suena y no se escucha lo que está quieto? ¿algo puede estar quieto realmente? ¿podemos afirmar que en *algo* no hay movimiento? ¿podemos afirmar que en *algo* no hay sonido? ¿un paño tirado en el piso de una sala de ensayo no suena? ¿una caja de cartón a medio armar no suena? ¿el cable de un micrófono desenchufado no suena? ¿una sala de ensayo cerrada con candado, sin nadie adentro, en la oscuridad de la noche, no suena? una planta no se mueve, entonces, ¿no suena? y si se mueve milimétricamente al crecer ¿suena? ¿cuál es el sonido de una planta? ¿no suena porque su movimiento no se ve? ¿no suena lo que se mueve, pero no se ve cuando lo hace? ¿cuál es el sonido de lo supuestamente quieto? ¿cómo son sus voces? ¿cuál es el sonido de lo inaudible a la vista? ¿cuál es *ESE* sonido? Similar al sonido asociativo utilizado por la madre y la asistente social, María en su silencio fue encontrando una relación sonora con los objetos que la acompañaban en su encierro, como la aparición deslavada de una Alicia en el país de las maravillas, o como una niña que juega con las cosas que quedaron a su lado y hace magia con ellas en la oscuridad *abajo* del mundo.

Segunda fase: El espectáculo de la mujer invisible

El texto de María se había transformado en un monólogo, un pequeño texto con frases, estrofas sueltas con un posible orden. Nos pusimos como desafío encontrar un camino para ese decir, esa necesidad de hablar, ese impulso del verbo. Entonces, bajo la misma dinámica del trabajo con el sonido se produjo la incorporación del material textual, el cual surgió de manera muy espontánea y aleatoria. Esto generó una desdramatización de la escena debido a que no había un tratamiento del texto desde un estado de conciencia sobre

lo que se dice, las ideas que contiene una frase, y la razón que justifica la existencia de ese decir. Pero más allá del decir nos referimos a una desdramatización debido a que se está trabajando aún sin una situación donde hay un conflicto que pulsa, y que en consecuencia expresa un deseo de ruptura. No hay una lucha por modificar algo, por sobrevivir a la tragedia que se padece, es decir no hay una intención de construir una situación dramática. Se incorporó el texto dentro de los mismos desafíos corporales que hemos planteado en los ejercicios que ha desarrollado la actriz. Se acordó con ella dejar el texto salir sin una intención predefinida o radicalmente sin intención alguna. La tarea entonces fue emitir ese texto sin una conciencia sobre las ideas; decir cualquiera de los textos cuando quiera, de forma impulsiva, o en relación a algún estímulo que ella escuchó. Este juego deliberado logró dar un sentido a las ideas escritas por Carla Zúñiga que no habíamos detectado. La desdramatización del texto desde lo interpretativo, la acción de *secar* el drama de la dramaturgia escrita, logró justamente revitalizar la idea del drama haciéndolo aparecer en una versión más violenta: la inconsciencia de quien padece la tragedia aun cuando la nombra.

Uno de los hallazgos más importantes de este proyecto ocurre una vez que se ha creado y consolidado el recorrido escénico del rol de María. En ese momento, el equipo artístico presencia que ella, en una habitación en soledad, y al transformarse en un cuerpo que vive en el mundo del escuchar, producía el surgimiento espontáneo de una serie de elementos que resuenan con la idea de maltrato o el abuso. Un cuerpo que no adolece el drama, que lo incorpora como un juego de niños, que no ve el abuso porque el abuso lo ve quien puede mirarlo con distancia. Consideramos que esto es un importante descubrimiento puesto que constata la creación de una metodología que permitió una forma de dirigir a partir del oír. En esta metodología también se hace efectiva la idea de encarnar el abuso de una forma indirecta y no literal, encaminando lo interpretativo a una práctica lejos del ejercicio de la caracterización.

En el trabajo con la dramaturgia, hay una situación por desarrollar paulatinamente. María, escondida en su habitación y en su escucha activa, vive otra situación: la preparación del truco de la mujer invisible.

MARÍA. - Mi show era el espectáculo de la mujer invisible. Bailaba y hacía piruetas en el escenario vacío. Nadie podía verme. Nadie. Absolutamente nadie. El público miraba absorto. ¿Es verdad que hay alguien ahí bailando y haciendo piruetas? Decían, impactados. Al finalizar, me meaba en la mitad del escenario. El dramatismo de la orina

cayendo desde el vacío hacía que el público enloqueciera. Cuando estaba menstruando era peor. Sangre cayendo desde el vacío y hacia la nada. MARÍA, El espectáculo de la mujer invisible era un éxito. (Zúñiga, por publicar)

Como se detalla en el plano escenográfico en la Figura 2 (arriba), las y los espectadores la acompañan en su encierro y asisten a la preparación de la *performance* de la niña, como si fuera un público que pagó su entrada para presenciar un truco mágico de invisibilidad que hará desaparecer el cuerpo de María al interior de una cabina, una especie de *Freak Show*. A partir de esta relación ella interactúa con el público confesando su historia. Esta idea de espectáculo en vivo se completa con la incorporación de un tratamiento sonoro distinto. En primer lugar, el dispositivo sonoro diseñado por Daniel Marabolí contempla solo el uso de micrófonos ambientales dirigidos a captar la voz de ella y las sonoridades de sus acciones en el espacio, y la batería de efectos es distinta a la de la otra escena, adaptada a las características acústicas y espaciales de la situación de María. Por otro lado, aparece el trabajo de composición musical de Alejandro Miranda, el que surge a partir de la situación de “espectáculo” en que está María, esto permite realizar un tratamiento más cercano a la sonoridad que habitualmente podemos oír en las salas de teatro. Este universo musical va desde la elaboración de pistas sonoras de corte incidental, atmosféricas, hasta la composición de *tracks* como si fueran canciones para ese espectáculo. Es importante mencionar en este punto que a través del dispositivo sonoro constituido por microfonía y parlantes, los públicos pueden oír la escena que ocurre en el otro espacio. De este modo tanto el trabajo sobre la sonoridad como el de la composición musical son lenguajes que se fusionan y cumplen con el rol de articular las dos escenas como un todo.

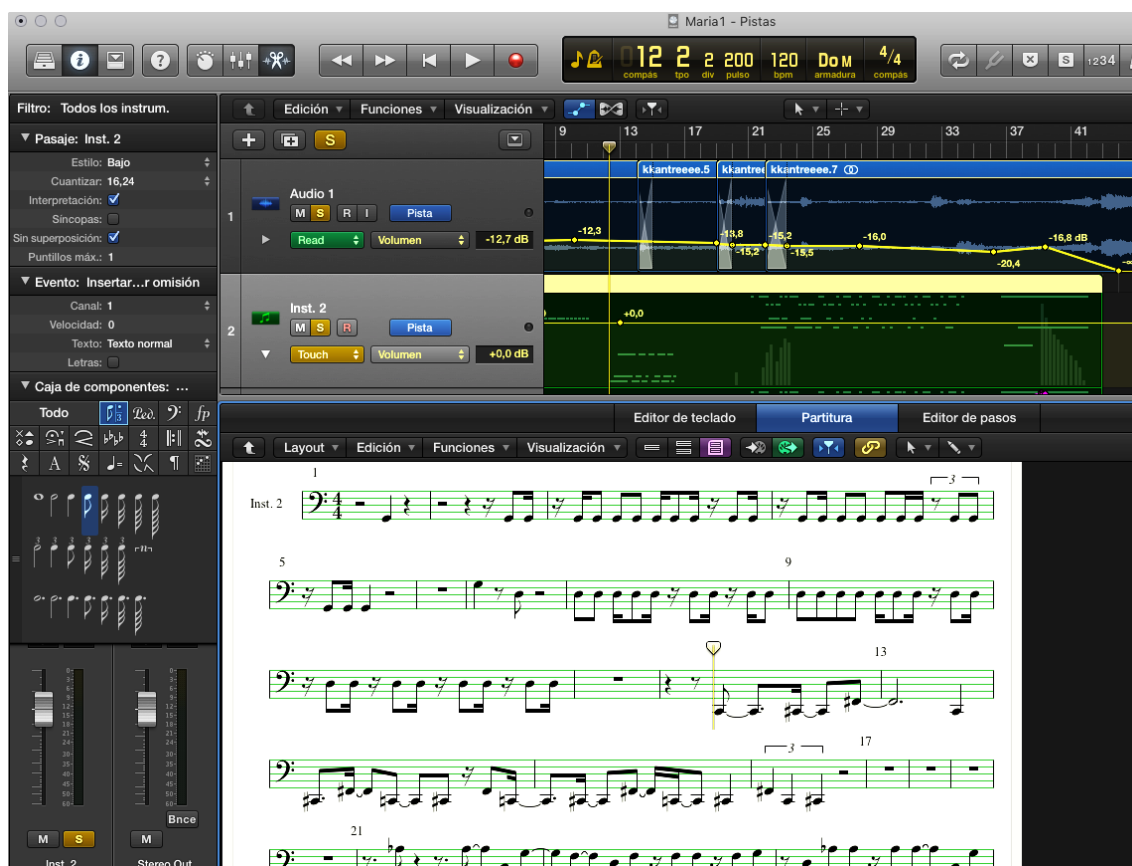


Figura 6. Imagen de las pistas de una de las composiciones musicales de Alejandro Miranda. Reproducción disponible en los enlaces [1](#), [2](#), [3](#), [4](#) y [5](#).

2.3 Vestuario sonoro

El desarrollo de la sonoridad, es un principio artístico del proyecto que se despliega en todos los cuerpos de la obra, pero sobre todo en la madre y la asistente social, puesto que han trabajado sobre la idea de cuerpo sonoro (detallado en el capítulo 2.1). Este mismo principio operará para el diseño de vestuario. La composición de los cuerpos, su *look*, será elaborado en base a los ruidos que generan los materiales que lo constituyan. Pensar en el sonido del roce de las piernas al caminar con un pantalón de buzo de tela sintética, abrir una chaqueta que posee un velcro grueso y firme, bajar rápidamente el cierre del pantalón, soltar un broche, son algunos ejemplos para dar cuenta de cómo el vestuario potencia el cuerpo como instrumento sonoro. Este ejercicio del diseño, da origen a un cuerpo-vestuario prescindiendo de su imagen - “vestido escrito” lo llamaría Barthes-, como un traje anti-visual o un no-vestuario, porque descose la imagen para urdir sus hilos en otro lado,

confeccionando un traje invisible que abriga a un cuerpo en su oscuridad, en su interior, como una verdadera “ropa interior” que se presenta ante nuestros oídos a través de su intimidad sonora. En la Figura 7 y 8 se muestran los bocetos de vestuario sonoro de los personajes de la “asistente social” y la “madre”, respectivamente.



Figura 7. Boceto de vestuario del rol “Asistente Social”, diseñado por Loreto Monsalve



Figura 8. Boceto de vestuario del rol “La Madre”, diseñado por Loreto Monsalve.

Los referentes de vestuario para los personajes de la “asistente social” y la “madre” seleccionados por Loreto Monsalve pueden apreciarse en el siguiente [enlace](#).

Para el caso del personaje de María, la mimesis funciona como un componente que fortalece el estar en el oír, el estar fuera de una o uno, el estar inmersas e inmersos en el mundo. Un cuerpo mimético con el espacio, en el lenguaje del vestuario escénico podría traducirse como la confección de prendas que generan la desaparición de su cuerpo, a través de la fusión de ellas con su habitación y con sus objetos. Esta desaparición no tan solo ofrece la posibilidad de la articulación del truco de la mujer invisible, también despliega el concepto anti-antropocéntrico de un cuerpo que no se divide del mundo porque no es

entendido como propiedad del ser humano. Los referentes de vestuario para el personaje pueden verse en el siguiente [enlace](#), y su boceto de diseño de vestuario se aprecia en la Figura 9, abajo.



Figura 9. Boceto de vestuario del rol “María”, diseñado por Loreto Monsalve.

Es natural que a medida que van avanzando los procesos de creación e investigación en las artes escénicas, que tienen dentro de sus objetivos principales materializar el trabajo en una puesta en escena, se empiecen a compartir espacios y a tomar decisiones en colaboración. Desaparece la especificidad del rol, y se hace concreto el concepto *umbral* de la *performance*. En este caso esta convergencia se da entre el vestuario y la escenografía. Al momento de trabajar sobre la idea escenográfica del espacio bifurcado unido por *los pasos que suenan al golpear las tablas del suelo que es mi techo*, la diseñadora de vestuario -Loreto Monsalve- en conjunto con la diseñadora de escenografía -Gaby Torrejón- definieron materiales para la construcción del suelo-techo y de los zapatos para pasar a desarrollar el sonido de los desplazamientos de los cuerpos y su *planta de*

movimientos rítmicos y sonoros. Algunos de estos efectos sobre el sonido del piso pueden apreciarse en el siguiente [enlace](#).

Los conceptos de visible-invisible y transparencia, que se han estado utilizando a lo largo de esta investigación, en el caso del vestuario generan reflexiones en torno a la imagen corporal como: la construcción de una imagen sin presencia visual, o la presencia de un cuerpo que no está, es decir, un cuerpo invisible-visible. Un cuerpo que está en el pasado y que al mismo tiempo está en lo que será, pero que nunca es, porque su estar es en una ínfima fracción de segundo que no alcanza a constituirse en un acontecimiento en el presente. La inmediatez pornográfica de un cuerpo: un *look* sin volumen corporal que se puede atravesar como un fantasma, un *look* transparente que al momento de constituirse se consume, como un incendio en cámara rápida que hace polvo sin misterio alguno eso que podría haber sido un cuerpo. Además de la idea de contribuir al cuerpo como instrumento sonoro, estas reflexiones ayudaron a definir la selección de las texturas de los vestuarios. El trabajo sobre velos u otros materiales traslúcidos es un agente en diálogo con la propuesta de diseño de iluminación -otro *umbral* más- puesto que al atravesar este tipo de textiles se puede jugar intencionando el no-volumen de la imagen, o haciendo aparecer siluetas oscuras como sombras, o acentuar un color antes invisible y ahora visible.

A través del vestuario sonoro podemos constatar la integración e interdisciplinariedad del presente proyecto, pues este trabajo sobre el *look*: alberga la sonoridad y la *performance* como principios artísticos, viste los cuerpos sonoros y el estar en el oír, define los pasos que golpean sobre el suelo que es mi techo, inscribe lo antvisual y lo invisible como conceptos que ponen en crisis la práctica visual de una puesta en escena, y la idea de *lo transparente* como territorio temático y dimensión política.

3. SONAR DESDE EL ENCIERRO



Figura 10. Imagen estática del *gif* para difusión de la obra, creado por Javier Pañella. Su versión animada puede verse en este [enlace](#).

3.1 El traslado de *María* a los soportes digitales.

En una clase dictada por el filósofo Sergio Rojas (comunicación personal, 12 de mayo de 2018) se habló del concepto de *lo tremendo*, refiriéndose a cuando algo es inabarcable puesto que está por encima y entremedio de uno mismo. No hay claridad respecto de la actual crisis del teatro, solo podemos intentar desplegar algunas reflexiones sueltas, tal vez contradictorias, aún en proceso de formulación. Se sugiere que no sean leídas como un

dogma puesto que no hay espacio para levantar un dogma hoy, eso sí es una certeza. La principal función de lo que trataremos en este apartado es dejar testimonio del contexto actual en el que se escribió esta memoria.

Hoy, mientras vivimos el desarrollo de una pandemia mundial que está devastando a la población más vulnerable del planeta. Hoy, cuando una de las estrategias para frenar el contagio del Covid-19 es el confinamiento en nuestras casas y el distanciamiento social, lo que ha provocado el cierre total de las salas de teatro en todo el mundo, una de las principales maneras que encuentra el teatro para sobrevivir a esta crisis, está en la dramaturgia escrita. Tanto en lo denominado como *teatrozoom*, como en la producción de radioteatros u otros formatos reproducidos vía *streaming*, *online* o *podcast*, la dramaturgia escrita vuelve a transformarse en la herramienta comunicativa fundamental, puesto que la presencia de las actrices y actores se activa en el lenguaje verbal, y el cuerpo pasa a un segundo plano. Esto deja afuera una serie de posibilidades narrativas y performativas que no utilizan la acción verbal como principal soporte. En la agonía del teatro, el ejercicio de la escritura textual se convierte, nuevamente, en el “caballito de batalla”. Durante esta memoria hemos realizado alcances sobre la hegemonía de lo visual. En este sentido, el tratamiento visual de estas producciones artísticas digitales es primordial, debido a que la experiencia ocurre a través de una pantalla, y justamente ella es lo que podemos constatar como la proyección del cuerpo, de lo físico, en otras palabras, de lo concreto.

Este es un panorama completamente antagónico a lo que venía defendiendo un sector del teatro, que lo define como presencia aquí y ahora, como una reunión entre los cuerpos. El vértigo de la imprecisión en la coreografía acordada, o el acto de incertidumbre total en las puestas en escena que acentúan el azar de la vida con estructuras flexibles, que aseguran que la función de hoy será distinta a la de ayer, como cada día es distinto para cada ser vivo en este mundo. La *performance* como un ejercicio de pensamiento sensorial que ocurre en conjunto con el público. El teatro se venía jactando de todos esos atributos cuando se hace presente esta nueva paradoja: la prohibición de la presencia en cuerpo y espacio común, y la instauración de una interfaz *transparente* que anula toda opacidad.

Mi interés aquí no es si una obra por *streaming* traerá más o menos público al teatro, ni si destruye o no una idea nostálgica de presencia que podamos tener. Me interesa mirar cómo es que su normalización pudiera terminar por olear y sacramentar un teatro terriblemente humanista que se viene dando, hijo de los fondos concursables y los centros culturales que necesitan llenar salas. Un teatro orientado de lleno a la producción y

consumo de contenidos útiles, semántica, política o socialmente. Orientado por ende a la producción de sentidos. ¿No se alinea demasiado bien eso con el capitalismo cognitivo en una sociedad de la información? (Infante, 2020)

¿Cómo trabajar desde la opacidad, ese misterio que le da profundidad a las acciones sobre el escenario, ante el nacimiento de un lenguaje determinado por la *in-media-tez* de las imágenes? ¿qué puede hacer la opacidad -oscuridad- de un “teatro” ante su inminente *transparencia*? ¿cómo *María* podría desplegar en este formato su puesta en escena basada en la sonoridad, su estar en el oír y en el sonar, su tensión entre los conceptos invisible-visible, su performatividad, su bifurcación espacial, sus capas sonoras corporales, su vestuario sonoro, su dramaturgia a partir de los silencios verbales? y por sobre todo ¿cómo tratar el concepto del abuso en una plataforma digital cuando éste rehúye de ser tratado a través de un sistema *transparente* que habita en el infierno de lo igual?

El contexto de la pandemia ya ha resignificado los elementos que sostienen las premisas de la obra, en particular la situación de encierro de *María*, puesto que es inevitable no asociar esa situación con la cuarentena obligada que vivimos a nivel mundial. En la anécdota, se juega con la idea de que fue encerrada en una pieza producto de su embarazo, planteando una metáfora de la imposibilidad de la libertad, del intento por esconder e invisibilizar lo incómodo. “En este nuevo contexto, ya nos hemos enterado de que la violencia contra la mujer ha aumentado, y con ella todas las violencias escondidas, domésticas”, afirma Carla Zúñiga (2020).

¿Pero hay algo allá afuera para *María*?

El teatro podría ser definido como un arte del no saber, y por lo tanto en contra del deseo de dominio del hombre. Nos referimos a la intención antropocéntrica y patriarcal de extraer conocimiento sobre el mundo, y así controlar un mundo en el que no vive solo el hombre. La opacidad del mundo evidencia que lo que más sabemos sobre él, justamente es -sobre él-, y ni siquiera -a partir de él-, mucho menos -en él-. O ¿la interfase puede ser un lugar para *estar* fuera de uno?

Todos los cuestionamientos expresados, adquirieron una mayor profundidad a partir de la experimentación concreta en estos soportes. *María* debía estrenarse el 18 de abril de este año (2020) y era parte de la programación de la décima versión del festival TeatroHoy. Como es de imaginarse, la situación actual impidió la realización normal del festival. De

todas formas, las organizadoras decidieron hacer una versión online de las obras que participarían. Esa versión de *María* puede presenciarse en este [vínculo de internet](#).

3.2 Desaparecer en el oír.

Volviendo a la práctica de *María*, a través de ella hemos sostenido que hay dos aspectos especialmente hegemónicos en la construcción de una puesta en escena. Una es la hegemonía de la dramaturgia, y su mejor expresión en nuestro país es la ley de derecho de autor que garantiza y le da a esa figura un trato preferencial dentro de los roles que integran una creación teatral. La otra es la hegemonía de lo visual. En el terreno del lenguaje, el verbo “ver” es usado para referirse a la acción de percibir en general. Decimos: quiero ir a ver una obra de teatro. Esa frase sencilla esconde algo más detrás de una simple manera de expresar un deseo. En este intento por develar su significado oculto, por armar una metodología a partir de otros verbos, ha quedado en evidencia una invisibilidad en dos sentidos: el estado de inconsciencia sobre la hegemonía de lo visual al momento de hacer teatro; y la invisibilidad de otras maneras -otros verbos, como el oír- que den curso a un proceso de investigación y creación escénica.

En la sociedad de la transparencia, ¿se está haciendo visible lo invisible? ¿o sigue siendo invisible solo que a plena luz?

En conclusión, el ejercicio de realización de este proyecto ha terminado por revisitar los conceptos que se plantearon al comienzo y que han entrado con fuerza en nuestras vidas exigiendo un cambio al interior de la disciplina teatral y que se traducen en la búsqueda de nuevas estrategias de producción y de creación escénica, y por sobre todo, en un cambio radical en nuestras prácticas. Nos estamos refiriendo a un sistema patriarcal heteronormado que ha determinado las formas de concebir nuestras identidades y géneros. Complementariamente, creemos importante hacer eco de lo propuesto por comunidades que defienden la idea de una concepción no biologicista de género. En consecuencia, y aquí hablaré en primera persona, frente a todos estos agentes de cambio cabe preguntarse: ¿cuál es el rol que debería cumplir una identidad construida a partir de los privilegios que el patriarcado provee? y no tan solo en el ámbito disciplinar, también como integrante de una comunidad teatral que muta hacia esos horizontes.

Desaparecer en el oír. *María* ha abrigado y reflejado esas inquietudes, y desde su desarrollo me ha enseñado a *estar en el oír* para entrar en ese espacio fuera de uno mismo, a ser *cuerpo híbrido* sin límites, un *cuerpo-performance*, un *cuerpo-umbral*, a contemplar la sonoridad de lo que no habla, no porque no tenga voz o no diga cosas, sino porque debemos dejar de hacer oídos sordos para hacer nuevos oídos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En Richardson, P. (Ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241 – 258). Westport, CT: Greenwood.

Calbris, G. (2011). *Elements of meaning in gesture* (Vol. 5). Philadelphia: John Benjamins.

Craig, E.G. (1987). El actor y la supermarioneta. En Craig, E.G., *El arte del teatro*. México: Gaceta.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Goldberg, R. (1996). *Performance art. Desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.

Goebbels, H. (24 de abril de 2008). *Nuevas formas teatrales. Conferencia. Goethe-Institute*. (audio en conferencia). Recuperado de:
<https://www.goethe.de/ins/es/lp/kue/the/ntf/esindex.htm>

Grumann, A. (2008). Performance: ¿disciplina o concepto umbral?: la puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. *Apuntes Teatro*, 130, 126-139.

Han, Byung-Chul. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.

Hernández-Navarro, M. Á. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de occidente*, 297, 7-25.

Infante, M. (17 de abril de 2020). Teatro por streaming y el derecho a la opacidad. *Revista Hiedra*. Recuperado de:
<https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/>

Kalawski, A. (11 de mayo de 2015) *La época de oro del teatro chileno*. (charla en video). Recuperada de:
<https://teatrouc.uc.cl/noticias/129-charla-la-epoca-de-oro-del-teatro-chileno-video>

Leavy, P. (2009). *Method Meets Art*. Nueva York: The Guilford Press.

Lebow, A. (2008). AVPHD: supervising in the dark. *Journal of Media Practice*, 9 (3), 201-213.

Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Peirce, C. S. (1998). *The essential Peirce (vol. 2)* Bloomington: Indiana University Press.

Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna*. Madrid: Akal.

Saussure, F. de (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Zúñiga, C. (2020). *Entrevista a Carla Zúñiga y Juan Pablo Peragallo*. (Entrevista en video). Recuperada de <https://www.fundacionteatroamil.cl/teatrohoy/maria/>

Anexos disponibles en <https://www.tumblr.com/blog/juanperagallo>

Proceso completo en <https://slides.com/juanperagallo/deck/fullscreen>