

Investigación de procesos artísticos para la escenificación de *Mortajas* (Valparaíso, 2017)

Research of artistic processes for the staging of *Mortajas* (Valparaíso, 2017)

Dra. Marcia Martínez Carvajal¹

marcia.martinez@uv.cl

Resumen

Este escrito indaga en el proceso de escenificación de la obra *Mortajas* (Valparaíso, 2017), y reflexiona sobre sus métodos de trabajo, desde la observación y reflexión teórica en torno a una obra interdisciplinaria que cruza el teatro, la música y el cine. Se reflexiona específicamente en torno al cuerpo y el sonido como ejes de experimentación en el proceso creativo, desde una perspectiva performativa que busca examinar el lugar de la investigadora, las formas de acercarse a un proceso creativo y las posibilidades de interpretación que esto permite.

Palabras clave: escenificación, investigación de procesos artísticos, cuerpo, universo sonoro

Abstract

This paper explores the process of staging the work *Mortajas* (Valparaíso, 2017), and reflects on its working methods, from observation and theoretical reflection on an interdisciplinary work that crosses the theater, music and film. It reflects specifically on the body and sound as axes of experimentation in the creative process, from a performative perspective that seeks to examine the place of the researcher, the ways of approaching a creative process and the interpretation possibilities that this allows.

Keywords: staging, research of artistic processes, body, sound universe

Recibido: 07/04/2019. Aceptado: 07/05/2019

¹ Académica Escuela de Teatro Universidad de Valparaíso, Chile.

Introducción

Desde principios del siglo XX, advertimos que la noción de obra, como producto final observable en el arte, desplaza su importancia en el análisis y la atención se traslada al proceso creativo como experiencia estética y acontecimiento, estableciéndose ciertos protocolos para su estudio. Esto tiene su origen en los procedimientos vanguardistas de principios de siglo y su apogeo en las décadas de los 60 y 70 en Estados Unidos, algunos países de Europa y Latinoamérica. A partir de este desplazamiento, las y los investigadores en teatro dejamos nuestro lugar tradicional en la academia, analizando con distancia objetos de estudio dóciles ante nuestras miradas teóricas, y nos trasladamos a una observación participante, a ser investigadores de experiencias (Dubatti, 2012), testigos de primera fuente de los procesos de las prácticas escénicas, que ya no obras de teatro. El investigador teatral se propone acompañar los procesos creativos y poder documentar el teatro como acontecimiento, y ya no como huellas pre o postescénicas². Como investigadores e investigadoras, nos trasladamos a un terreno ya no de certezas, sino de interrogantes e incertidumbres. Para esto, se establecieron someramente metodologías de investigación de procesos, ensayando distintas combinaciones de los materiales con los que nos dimos a la tarea de reconstruir el acontecimiento escénico, los procesos de escenificación y sus resultados provisionarios. Se constituyeron, entonces, formas de trabajo con los distintos documentos y archivos que podían contener estas aproximaciones a las experiencias (fotografías, apuntes, dibujos, observaciones, cuadernos de campo), maneras de organizar los protocolos de recuerdos, diferentes combinaciones de la investigación acción, investigación en artes, investigaciones artísticas, investigación guiada por la creación, investigación de la incertidumbre, etc. Además, en este proceso de establecimiento de protocolos nos enfrentamos al problema de la subjetividad del investigador testigo versus lo objetivo, científico y racional que domina hoy el mercado académico. Sin embargo, prevalece una investigación situada, que parte de los principios de la metodología de investigación cualitativa, adaptada desde las ciencias sociales para las artes, y que fija su interés en los procesos metodológicos de escenificación, sus referencias artísticas y las decisiones escénicas, resultados provisionarios y posibles interpretaciones de estos derroteros. Los apuntes que aquí organizo a partir del proceso de escenificación de la obra *Mortajas* (Valparaíso, 2017)³, pretenden pensar la investigación de procesos escénicos, como también examinar la particularidad de estos procedimientos artísticos en el campo de las artes escénicas contemporáneas.

A partir de estos puntos, me he propuesto reflexionar desde del registro y análisis crítico de los ensayos de la obra *Mortajas*, dirigida por Claudio Marín. Es importante destacar algunos detalles de las condiciones de producción de esta obra. Este es el primer proyecto que dirige el Área de Creación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso⁴, en conjunto con las Escuelas de Música y Cine de la misma casa de estudios,

2 Dubatti señala: “Es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción). (...) El investigador debe dar cuenta del acontecimiento aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante” (p.51).

3 *Mortajas*. 2017. Dramaturgia: Cristian Figueroa. Dirección: Claudio Marín. Asistente de dirección: Nicole Rivera. Producción: CREA producciones. Diseño integral: Claudia Yolin. Diseño sonoro y música: Paul Hernández y Cristian Galarce. Dirección de coro: Ximena Soto. Imagen digital: Carola Quezada y Valentina Nazer. Elenco: Claudia Caamaño, Andrés García, Naldy Hernández, Javiera Lagos, Juan Esteban Meza, Christopher Ortega. Se estrena, en una función interna para la Universidad de Valparaíso, el 29 de diciembre de 2016 en el teatro del Parque Cultural de Valparaíso, Chile. Se estrena a público el 24 de marzo de 2017 en el mismo teatro. En septiembre de 2017, participa en el Festival Bramat en Polonia, en una versión adaptada especialmente para dicho encuentro.

4 Este proyecto fue financiado por el Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Socia-

lo que promueve un trabajo escénico interdisciplinar. Además, cuenta con un elenco de 5 actores y actrices que se han destacado en el trabajo artístico de esta región y el país, y que han sido formados en sus Escuelas⁵. Así, el Área de Creación se propone trabajar como laboratorio de experimentación escénica en conjunto con los profesionales de Música y Cine, más que como compañía teatral que produce un montaje. Los cinco meses que dura el proceso de escenificación, parten con una premisa, pero se permiten la bifurcación de los caminos estéticos que surgen desde cada disciplina y del encuentro de las tres en escena. Si bien el proyecto parte en condiciones de producción institucionales, lo que une a académicos de diversas escuelas de una universidad pública, logra desarrollar un trabajo que parte de preguntas artísticas más que de producción de espectáculos, lo cual también posiciona el lugar de los creadores en el orden académico de hoy, desde la autonomía y la apuesta por los distintos procesos de producción de conocimiento.

Organizaré estos apuntes sobre *Mortajas* a partir de la reflexión sobre dos ejes que considero principales para esta lectura y el resultado escénico al que condujo. Estos ejes son la noción de cuerpo y la de sonido, que se presentan como fundamentos de reflexión y experimentación en el proceso de escenificación registrado en *Mortajas*, articulando una forma particular de rito en el despliegue de sus posibilidades. Este texto se organiza como comentario y diálogo sobre la obra dirigida por Marín, y no pretende ser la hermenéutica del producto de creación, sino que se instala a indagar en la investigación artística como metodología, pensando el proceso creativo como un objeto de estudio que ofrece resistencia (Grass, 2009), y que exige un trabajo delicado y dedicado.

La noción de escenificación a partir de la cual trabajo, proviene de las ideas de la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte (2011), en tanto estrategias de representación necesarias para traer a presencia ideas estéticas mediante imágenes, más que una creación acabada. Como dice la investigadora alemana, “la escenificación puede, pues, describirse como el proceso en el que se desarrollan y ensayan paulatinamente las estrategias para decidir qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores” (p.371). Así, como comenta Fischer-Lichte, pienso este conjunto de procedimientos como una forma de hacer aparecer el ahora, a partir de la producción performativa de la materialidad.

En cuanto a la noción de rito para el arte contemporáneo, coincido con Schechner (2013) cuando propone que el teatro adapta algunos de sus rasgos, como el de la transformación temporal de quienes participan en él⁶. Estas formas rituales de la realización estética permiten la conexión de una comunidad, y si bien ya no construyen un pasado mítico (p.87), nos ayudan a comprender las relaciones entre las personas. Acerca de esto, Fischer-Lichte (2005) señala que la constante redefinición de las relaciones entre mente y cuerpo, e individual y comunitario, son características del giro performativo, en donde lo ritual desestabiliza también la noción de experiencia estética. Lo transformador del rito y su adaptación a lo teatral desplazan también los fines estéticos del arte, y esto

les de dicha Universidad.

5 Si bien hace más de 10 años que existen nuevamente escuelas de teatro en la región, no está demás destacar este nuevo proceso de profesionalización en Valparaíso, y las posibilidades actorales, asociativas y de conformación de campo artístico que esto otorga. Esto sin olvidar las compañías que han desarrollado un trabajo sostenido en la ciudad hace varias décadas.

6 El autor señala: “Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily. Rituals that transform people permanently are called “rites of passage.” Initiations, weddings, and funerals are rites of passage – from one life role or status to another. In play, the transformations are temporary, bounded by the rules of the game or the conventions of the genre.” (Schechner, p.52)

conlleva la idea de liminalidad. De esta forma, los participantes del rito transforman a los espectadores del arte, quienes dejan su lugar contemplativo para habitar el lugar de la experiencia del acontecimiento. Esto sucede en *Mortajas*, pues a pesar de que el ejercicio experimental e interdisciplinario se desarrolla en un espacio escénico tradicional, propone sus intervenciones de transformación a partir de aquellas convenciones de separación actor-espectador, escenario, texto teatral o personaje. El propósito de este texto es indagar en las formas del cuerpo y el sonido en esta escenificación, para poder reflexionar sobre los alcances de esta en tanto puede ser pensada como una forma de rito, para luego reflexionar sobre sus estructuras, procesos y experiencias, a partir de mi mirada como investigadora y participante.

La investigación que desarrollé sobre este proceso de escenificación ha sido a la vez material de proceso metareflexivo. Esto no se agota en el conocimiento generado por *Mortajas*, sino que implica una reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo o las influencias teóricas y prácticas, entre otras. La práctica como espacio informativo y reflexivo, se convierte en lugar para generar ideas (López-Cano y San Cristóbal, 2014), establecer protocolos de investigación y así poder reflexionar sobre las prácticas artísticas contemporáneas en la particularidad de sus materiales de creación y territorios de despliegue.

La metodología⁷ para la elaboración de este escrito se basó en la observación directa de los ensayos de *Mortajas* una vez por semana durante los cinco meses que duró este proceso. Esto se materializó en un cuaderno de campo que reúne notas, experiencias subjetivas y reflexiones. Estos escritos comentan y establecen diálogos referenciales y teóricos a partir de lo observado en las escenas ensayadas y también los puntos ciegos que sugiere esta práctica interdisciplinaria para mi como investigadora. A este cuaderno de campo, se suma mi registro fotográfico y el diálogo con el equipo creativo⁸. También asistí y registré en notas dos funciones, el 29 de diciembre de 2016 y el 24 de marzo de 2017, de las cuales se nutrió aquel cuaderno que funciona como punto de partida para esta reflexión en torno al trabajo de *Mortajas*⁹. Desde esta observación nacieron las preguntas y los ejes que guían este texto, cuestiones que parten de lo escénico hacia la problematización y posterior reflexión teórica.

En una primera lectura del texto de *Mortajas*, la acción central es el reclamo por el cuerpo de un aparente profeta para su rito funerario apropiado. La referencia inmediata que se puede establecer es *Antígona* de Sófocles, con la cual dialoga en los trasfondos de política, parentesco y sangre (Butler, 2001). Otra referencia que se puede establecer con la tradición que precede a *Mortajas*, es con la obra chilena *Retablo de Yumbel* (1986), de Isidora Aguirre, especialmente en las escenas protagonizadas por las madres que reclaman los cuerpos de sus hijos, una constante en la obra de la dramaturga chilena. Dentro de *Mortajas*, se destacan los monólogos como una forma intensa en que la palabra y el cuerpo habitan un espacio

7 Esta metodología, de base cualitativa, ocupa especialmente las herramientas de investigación del cuaderno de campo, en tanto notas, diarios, registro fotográfico y reflexiones.

8 Este diálogo no fue una entrevista como operación metodológica, sino que fue esporádico y espontáneo. Se toma como parte de la asistencia a ensayos y no como una fuente exclusiva y sistematizada.

9 La obra toma como pie forzado el texto escrito por Figueroa (2001), en el que vemos a tres mujeres que exigen que el cuerpo de un hombre que es su padre, hijo y esposo muerto, sea entregado para su respectiva sepultura. Dos personajes masculinos, en complicidad con otro que ostenta autoridad, disuaden las pistas sobre este cuerpo. Ellos se ven afectados por la tensión de la desaparición y el reclamo, y confrontan a las tres mujeres en el diálogo, la presencia y el choque de sus figuras. Estas interacciones son acompañadas por un coro, siempre presente, que actúa como materialidad física y sonora en estas escenas de búsqueda y reclamo.

determinado por una situación de conflicto, sin reciprocidad ni relaciones, sino como la palabra sola desplegándose en la escena. La obra está dominada por verbos de acción que se articulan alrededor del hablar. La insistencia en el diálogo, que puede pensarse como instancia de comunidad y búsqueda de la verdad en las escenas de la obra, es una forma de narración que relata aquella colectividad y sus relaciones, todo permeado por el poder declarativo la palabra. A partir de estos primeros indicios, he elegido pensar la especial relación de la palabra en esta escenificación, específicamente en su calidad de discurso primigenio, formulación de preguntas y vínculo con el universo sonoro.

En este punto cobra sentido lo que señala Marín, al decir que su visión sobre esta obra es la de la palabra en relación con el cuerpo, el espacio, la escena y la experiencia. A partir de las acciones fundamentales del texto, la escenificación de Marín propone explorar lenguajes escénicos teatrales, musicales y visuales alrededor del cuerpo desaparecido, el habitar un espacio indefinido y la repetición. La presencia de un coro construye una atmósfera que envuelve las relaciones de los cuerpos en escena, a partir de su presencia intermitente como entidad y sonido. La materialidad escénica la conforman una serie de fierros que cumplen diversas funciones simbólicas, objetuales y literales en el espacio, además de algunas herramientas como una galletera, objetos de desplazamiento como un carro con ruedas y micrófonos con los que amplifican su voz los actores y actrices.

Las referencias teóricas y artísticas que se formularon en las primeras etapas de este trabajo, partieron desde las propuestas de dramaturgia del espacio de Ramón Griffero (2011) y su pregunta por el arte, lo atávico, las posibilidades de composición del cuerpo y los objetos en el espacio escénico. *Mortajas* está fundada visualmente en la abstracción del trabajo de la artista sueca Hilma af Klint (1862-1944), cuya referencia permitió la construcción de una síntesis de capas materiales mediadas por la tecnología, en las que se pueden reconocer términos expresionistas como los restos, la angustia de las relaciones, la abstracción en la materialidad del metal y la preferencia por las líneas y lo mínimo de las formas.

Este trabajo piensa el texto teatral como premisa dislocada para la escenificación, la que reflexiona sobre el lugar de la palabra en la experiencia escénica, y las posibilidades de sus sentidos en la presencia del cuerpo y en el campo del universo sonoro. Es preciso establecer cómo esto dialoga con un trabajo reflexivo y material sobre el cuerpo, lo que posibilita una forma ritual que desde el proceso y su fugacidad, transforma la relación del objeto artístico primario, en este caso el texto escrito, y el proceso de su escenificación como lugar de establecimiento de preguntas, problemas, cortes y fugas. Además, es necesario destacar que por la naturaleza interdisciplinaria de este trabajo artístico, cobra relevancia la pregunta por el cuerpo, los universos sonoros y la abstracción de la imagen con respecto a una acción concreta (la búsqueda). Así, los principios a partir de los cuales se comenzó a trabajar *Mortajas* fueron la corporalidad intensificada, la simultaneidad, la musicalidad y los elementos performativos. Para elaborar estos conceptos, se desarrollaron estrategias direccionales desde la acumulación y el azar de las posibilidades en torno al cuerpo, la mediación tecnológica y la composición en el espacio. El trabajo con el texto se redujo a diálogos mínimos que se repitieron en la voz de los actores y actrices a través de grabaciones, además de intervenir la obra dramática, cambiar el orden de las escenas y agregar citas a textos teóricos y poéticos.

Estrategias de producción y escenificación en *Mortajas*

A continuación, me referiré a los dos ejes desde los que observo la escenificación de *Mortajas*, en tanto puedo identificarlos en el espacio de libertad en que se convierte el proceso de producción performativa de la materialidad, como señala Fischer-Lichte (2011). Estos ejes son el cuerpo y el sonido, siguiendo las propuestas de la investigadora alemana.

El cuerpo es visto como el dispositivo que permite trazar una línea de desplazamiento del texto a la imagen, y desde esta a la presencia de significado abierto (Sánchez, 2002), en donde se produce un tránsito hacia una materialidad de inscripción de los significados. Las estrategias sobre el cuerpo en esta escenificación, giran en torno a su desaparición y aparición en escena, con cuerpos recortados y dirigidos por la luz y la palabra, y marcados por materiales toscos en la vestimenta. Desde un comienzo, los cuerpos en escena desaparecen detrás de ponchos, guantes y bototos que actúan como dispositivos que uniforman las presencias. El momento en el que se despojan de tales atavíos y relucen semidesnudos, coincide con momentos de secreto e intimidad en las escenas propuestas. Como una contradicción necesaria, esconder los cuerpos es la estrategia que da cuenta de la búsqueda, acción conductora en *Mortajas*. Con el coro sucede lo mismo: el cuerpo colectivo aparece, desaparece, se esconde, se vuelve roca. Pienso que el vestir y desvestir puede operar como otra forma de amortajar, y que esta acción también está presente cuando el coro y los actores ensamblan los fierros que construyen la estructura que oficia como escenografía, y en la escena en que La Madre (Naldy Hernández) desbasta el metal de dichos fierros con una galletera en la oscuridad. Pareciera que una de las posibles lecturas de la escenificación nos propone que amortajar es imposible, que aquí todas las estrategias del cuerpo y los dispositivos con los que interactúa son acciones que modifican su forma y su rol en el presente, y coinciden con lo irrealizable de la vestidura y el rito funerario.

Por otra parte, a partir del cuerpo de La Madre (Naldy Hernández) que yace en el espacio escénico en brazos de su hija (Claudia Caamaño) y su nieta (Javiera Lagos), se dibuja un camino de luz que nace desde los dedos de estas últimas que recorren su espalda desnuda. En la oscuridad propuesta para este espacio, los cuerpos vulnerables descubren delicadamente la espalda de La Madre, desde donde nace la luz que atraviesa todo el escenario horizontalmente, dividiendo el espacio con esta irradiación, pero también transformándose en la extensión del cuerpo, en una herida infinita. Los sujetos están dirigidos por la luz y determinados por la oscuridad. Los metales, las luces e incluso el sonido actúan como estrategias sobre el cuerpo y sus prótesis, lo que trata nuevamente de suplir la falta que advierte la búsqueda en los distintos niveles de este proceso. Además, en estas relaciones, los cuerpos de los actores y actrices prueban distintas formas de desplazamiento por el espacio y de composición escénica inmóvil, lo que incrementa en ellos y ellas la sensación de incertidumbre ante la ausencia de escenas escritas y determinadas y la forma de ejecución de las posibilidades de estas pruebas.

En las escenas de interacción entre los cinco actores y actrices, los cuerpos realizan acciones para entrar y salir del espacio ritual del teatro y de la búsqueda para el amortajamiento, a través de actos como el lavado de manos, la enumeración de las partes de cuerpo, el encierro y tránsito en la estructura de metal, el abrirse paso en la multitud del coro, y la materialidad del sudor y de la sangre en las constantes caídas violentas y arrastre por la escena de dos de los actores. Estas acciones se articulan como lugares comunes que nos vuelven sobre lo elemental: la impunidad del contexto del desaparecido que se anhela amortajar, y la materialidad ineludible del cuerpo en el espacio teatral y referencial. Los

mecanismos de su desplazamiento se llevan a cabo con torpes movimientos mínimos: carros con ruedas, gateo, caminar de espaldas o coreografías de caída y arrastre, los que remarcan el artificio del espacio y sus acciones. Así, los cuerpos de los actores y actrices, más allá de su presencia absoluta, son huellas de estados anteriores a la palabra, la que en su hacer metálico, de sonido o de reclamo, convierte esta presencia en otra forma de ausencia por exceso.

El cuerpo es el objetivo de la búsqueda de esta escenificación, pero también es una indagación sobre la incertidumbre. No se sabe qué cuerpo se busca, solo que su reclamo es urgente, confuso, doloroso. Se sabe que existió pero no hay certeza de su forma o estado. En la construcción de esta exploración indeterminada, uno de los referentes de Marín fueron los escritos de Jean Luc Nancy (2010), los que terminaron siendo parte de una de las escenas finales de la obra. El actor Andrés García se sitúa en escena con el torso desnudo, y el coro lo corona con la estructura metálica de fierros desbastados y ensamblados, la que luego descansa sobre sus hombros como mortaja o atavío. Sosteniendo inmóvil esta imagen, su monólogo se basa en el libro *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, de Nancy. La repetición de la sentencia 'el cuerpo es', seguido de la enumeración de sentidos y materialidades, constituye una especie de ontología fragmentaria, donde la definición por acumulación se realiza a partir de la unión del sujeto y su atributo, desplazando su significación y multiplicando sus posibilidades. Así lo señala también Nancy en su indicio 15, al decir que "El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo" (p.16). La exploración de sus posibilidades se reafirma al indicar, en el indicio 36, que el cuerpo puede ser pensado como una colección de piezas o un oxímoron polimorfo, como el autor nos invita a pensar en el indicio 55. Así también, el cuerpo cumple un rol indicial, cuando Nancy nos indica que "hay ahí alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, hay ahí algún modo de "ahí", de "allí", muy cerca, bastante lejos..." (p.33). Puedo pensar en el cuerpo como una forma de espacio, de lugar habitado que se puede señalar, indicar e interrogar a partir de las dimensiones de su emergencia. En esta escenificación, la consideraciones sobre el significado desplazado, la multiplicación informe de sus posibilidades y su aparición en fragmentos terriblemente presentes, constituyen las indagaciones desde la incertidumbre, que en cuanto encuentra una respuesta, la niega.

El sonido, presentado en esta escenificación como universo sonoro, se articula como la materialización y experimentación de la presencia de lo que no está. La palabra se transforma en objeto disociado de la acción, que en su dislocación hace emerger su matriz anterior al significado. El sonido, que nace del silencio, se expande y se extingue, y puede ser leído (junto a los cuerpos y la búsqueda) como otra forma de incertidumbre conformada por un torrente de rumores que asegura una acción imperceptible pero vital, como la musiquilla de las pobres esferas de la que nos habla el poeta Enrique Lihn¹⁰. En la articulación de las escenas, el sonido se organiza en dos matices de contraposición: sonido/silencio; densidad/liviandad. Ambos estados se contaminan, no logran ser puros en su contraste, y se juega en escena con los extremos de cada uno como una forma de borrar la huella de su origen, volviéndose un oxímoron que constituye la atmósfera de *Mortajas*.

El universo sonoro actúa como estrategia para traer a "presencia algo dado que existe en otro lugar" (Fischer Lichte, 2011, p.367), la existencia de algo previo que no aparece como tal en escena. Es posible leer el camino de experimentación que originó el universo sonoro como la búsqueda que sintetiza la acción general de *Mortajas*. En su repetición, reverberación,

10 Ver el poemario *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), del autor chileno.

eco y superposición, el sonido es la presencia del ausente en un crisol de estridencias que reiterativamente emerge en diversas intensidades a partir de ruidos metálicos y frases que se desplazan desde el texto dramático a la cita filosófica, y del castellano al alemán o a la espuma del lenguaje¹¹. Las actrices, especialmente Naldy Hernández, enuncian textos tanto en castellano, como en alemán, como en una lengua inventada que termina siendo sonido gutural. Así también, la actriz Claudia Caamaño ensaya emitir un texto acelerando la velocidad del decir, que luego pasa a forzar la respiración y termina en una especie de ahogo de palabras y aire. El universo sonoro es protagonista, está detrás y delante de las palabras y junto a los cuerpos dolientes. La armonía y disonancia del coro llena el espacio de las acciones y hace más evidente el silencio primigenio e incómodo. El coro interviene la escena con cantos como *Lacrimosa*, de Mozart; o con palabras, sonidos y gritos que lo alejan su papel armónico.

La persistencia del sonido en las escenas de *Mortajas*, se expande a partir de la predilección por la reverberación, por el eco que invade el espacio introduciendo y aumentando una sensación de violencia, calma y ahogo, tanto para los cuerpos en escena como para los espectadores. Esto se lleva a cabo a partir del trabajo de los músicos Paul Hernández y Cristian Galarce, quienes registran sonidos en los ensayos de *Mortajas*, con los cuales luego mezclan, editan y construyen el universo sonoro, a partir de ejercicios de repetición, superposición y distorsión. Las palabras permanecen sobre los sonidos de los metales y entran en este universo sonoro, donde las capas acústicas aparecen simultáneas, contraponiendo la armonía del coro a la contaminación del estruendo. Por su parte, el coro ya no comenta ni llora las acciones de la escena, distanciándose de su rol clásico. El coro es eco de la palabra, cimenta la atmósfera y se transforma en presencia pétrea y sombría. Su función se desplaza desde la armonía a la construcción de sombras sonoras, a ser presencia regular y uniformada, a fundirse con el metal, a ser ellos instrumento del sonido y la música.

La palabra, a partir del texto que sirve de primera entrada a las preguntas que plantea *Mortajas*, se desplaza hacia su presencia en escena como sonido y repetición. Los diálogos son pequeños extractos de interacciones que dan cuenta de las preguntas presentes, pero también indagan sobre el cuerpo y su relación con los otros cuerpos. Las palabras ya no cumplen una clara función del lenguaje ni buscan establecer un relato, sino que toman su lugar ritual en la repetición, y como conjuros, insisten en una presencia alucinada, como en sueños (Artaud, 2002). Una de las estrategias de escenificación en los ensayos de *Mortajas* consistía en comenzar una escena y probar sus posibilidades partiendo del texto, para luego huir de él, sacándole el cuerpo a la literaturidad, manipulando los sonidos desde la voz de los actores y actrices a través de la tecnología, hasta llegar a una distorsión que construyera la atmósfera de la escena. Las palabras permanecen en el ambiente aunque los actores y actrices ya no hablen, gracias al trabajo de las máquinas de sonido que actúan como prótesis del cuerpo. De esta manera, la disociación y dislocación constante de la palabra como relato y como sonido, es la estrategia para llegar a su imagen latente, sin necesidad de revelarla, como en la fotografía. Para encontrar esa imagen latente, es necesario repetir y también no decir. Quitar la palabra de la escena de *Mortajas* es también ensayar las posibilidades de su lugar, conformando otra búsqueda en este proceso.

La palabra se comporta entonces como una condición no lingüística de transformación, como señala Fischer Lichte (2011) hablando de lo performativo. Por su parte, Sánchez (2002) nos advierte que, en el teatro contemporáneo, ya no se accede al drama

11 Esta referencia se basa en el siguiente verso del poema "Intensidad y altura" de César Vallejo (2015): "Quiero escribir, pero me sale espuma, /Quiero decir muchísimo y me atollo" (p.156).

como forma de composición principal, sino que a una composición sonoro-espacial, junto a la presencia radical del cuerpo. De todas formas, el texto y la palabra no desaparecen, sino que se convierten en un objeto material más de la escena, en superficie sin resonancia ni articulación completa de sentido. La escenificación hace del texto un fragmento evocador de presencias, que se escapa a la forma y se articula como inquietud. Tal como señala Sánchez hablando de Heiner Müller y *Máquina Hamlet* [1977], la palabra “Solo puede ser abordada desde su consideración como un material textual autónomo para ser utilizado en un proceso de composición escénica” (p.157). La renuncia a la forma del texto y la asociatividad con el sonido y el ritmo como partitura de relato, permite que en estas escenas la palabra sea una especie de canto de sirenas. Esta toma otras formas cuando vuelve a uno de sus movimientos fundamentales: la respiración o la falta de ella. Las referencias artísticas que fueron constantes en el proceso de escenificación para la experimentación con estas dos acciones son la obra poética y performática de la poeta chilena Cecilia Vicuña, el trabajo de Steve Reich¹², y las formas del canto Selknam¹³.

El universo sonoro invade la escena introduciendo y aumentando una sensación de violencia, sobre todo cuando se dejan caer los fierros y los pernos al suelo, estridencia que hace de la escucha una sensación aguda molesta para quienes asistimos y para quienes actúan en el espacio escénico. Así como el cuerpo se desplaza, dentro de *Mortajas* los sonidos también son desplazados de sus funciones primarias. Las voces comunican y a la vez son invadidas por otras voces, por las mismas voces, en un palimpsesto que busca la escucha al unísono de todos los sonidos, su distinción y sentido, y su indistinción e interpretaciones, en una experiencia que va de lo comunicativo a lo incómodo. Tal como apunta Barthes (1986), la escucha siempre implica una hermenéutica, donde el sonido y su papel como código está sumergido en la realidad, y “es, a la vez, cifrador y descifrador [de esta]” (p.247). En el caso de las preguntas que originan las posibilidades de esta escenificación, aquella realidad no puede sino ser confusa, angustiante y sin respuesta. No solo se disocia la palabra, su sonido y su lugar en la escenificación, sino que se disocian los sonidos¹⁴ de los materiales como el metal; o de las voces y su originalidad y transmisión. Los sonidos se almacenan, se transmiten, se combinan, se distorsionan. Como participantes, no sabemos lo que estamos escuchando, si sucede en escena o es transmitido. La incertidumbre de la búsqueda es también lo incierto de las presencias y de lo que podemos interpretar a través del sentido de la audición.

El cuerpo que buscamos

Pensando en las formas de eficacia de la política del arte, Jacques Rancière (2011) nos expone sobre la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras (p.68).

En este caso, en donde se parte de un texto dramático que posee referencias políticas al contexto dictatorial chileno y latinoamericano, pero que se escapa de su anécdota para

12 Ver *Pendulum Music* (1968).

13 Ver el documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán (2015).

14 Ver la noción de esquizofonía propuesta por Raymond Murray Schafer (2013).

problematizar asuntos escénicos a partir de una premisa de búsqueda, dolor e incertidumbre, el gesto estético de la escenificación que da origen a estos apuntes suspende los fines representativos y produce sus efectos en este necesario ejercicio de distancia del discurso y la representación. La poética de circulación de los sentidos de *Mortajas* se sitúa entre lo particular y lo universal, entre lo abstracto y lo concreto. De esta manera, el proceso de escenificación actúa como una forma de presencia del reverso de la historia, a través de la búsqueda de un lenguaje anterior al lenguaje de la palabra, un habla específicamente teatral que dé cuenta de esa huella, incluso anterior al cuerpo.

Este último se presenta como otro problema en escena, en directa relación con su discusión en las prácticas escénicas a partir de los años 60. En *Mortajas*, se parte de la convención del teatro como un cuerpo presentado en escena y como lugar para cuestionar o explorar las relaciones de poder (Conroy, 2010, p.5), pero también como estrategia analítica de una acción básica, en este caso la búsqueda. Pensando en el cuerpo y su lugar en el arte contemporáneo, Sally O'Reilly (2009) nos recuerda que

The representation of the body in art, then, is more various and more closely allied to our sense of self than ever. Far from consisting merely of its own visible surface, the body has become inseparable from the social and psychological processes that perpetually influence it, as well standing for the plurality of our reciprocal relationships with the physical and epistemological universe. As an immediate presence, the body can counteract the intangible nature of an increasingly image-saturated world, shocking an audience into reaction or coaxing us into a state of empathy; and yet it can also become a representational tool that enables a return to the primacy of the image. (p.46-47)

De esta forma, las estrategias de escenificación aquí comentadas remarcan la importancia de pensar el cuerpo más allá de los términos sociales y psicológicos, y partir la exploración creativa desde su presencia inmediata, en medio de la saturación de la imagen de nuestro tiempo. El cuerpo no es solo un elemento de la escena que copia las acciones de otros cuerpos (Conroy, 2010, p.10), sino que se presenta como un sistema complejo, no simplemente un objeto. El cuerpo puede ser tanto una herramienta para responder preguntas escénicas, como ser él mismo una pregunta, un discurso, un texto a leer e interpretar. La transformación que propone lo ritual, opera tanto en la certeza de su presencia, sus posibilidades experimentales y el ensayo constante de sus diversas formas de relación en esta escenificación.

Por su parte, el trabajo con el universo sonoro nos invita a pensar este elemento como materialidad sensorial, más allá de la experimentación con la palabra; y las estrategias de su emergencia en escena como acciones que organizan experiencias de interpretación. Al analizar el trabajo de John Cage, el investigador Gustavo Celedón (2015) señala que la música o los sonidos pasan de ser telón de fondo, a un "rol activo en el ejercicio de pensar y construir una consideración de las cosas" (p.76), en el que prima la experimentación e indeterminación. Así, a través de las tentativas con la palabra, el sonido y la construcción del universo sonoro como elemento clave de la escenificación, este ejercicio contribuye a los intentos de respuesta a las preguntas que surgen de la escena en *Mortajas*, para proponer una mirada sobre la noción de búsqueda, poder y dolor. Tanto las estrategias sobre el cuerpo, como las del sonido, insisten en la indeterminación y la repetición como evidencia de lo

imposible de la resolución de la búsqueda que origina la obra en su anécdota primigenia, como también pone en discusión los lugares en donde el arte no puede acceder con respuestas o expiaciones. De esta forma, la sonoridad y posibilidades materiales del habla en la teatralidad (Barría, 2009, p.52)¹⁵, establecen las relaciones de la escritura dramática con el sonido y la visualidad como una metáfora de desaparición y supresión, más que apología o respuesta. Es decir, más bien como problema y zona de experimentación de la materialidad en un marco de acción, que como respuesta en términos dramáticos. En esta misma línea, Roland Barthes (1986) nos dice que la escucha puede ser “Lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código” (p.247). De esta forma, la escucha, para quienes asistimos al proceso de escenificación, se presenta como hermenéutica del palimpsesto sonoro, visual y corporal que aquí se propone.

A lo largo del proceso de escenificación de *Mortajas*, se desarrollaron posibilidades de articulación del rito del amortajamiento, removiendo las estructuras tradicionales e implícitas en el texto dramático y su contexto cultural, para así otorgarle nuevas funciones, procesos y experiencias a esta acción¹⁶. El rito presente en *Mortajas* no es solo funerario ni solo teatral, sino que también articula un espacio de comunicación con lo inefable del lenguaje artístico. Esto se puede ver en todas las formas de cubrir o descubrir los cuerpos en escena, en el trabajo con los metales como objeto y extensión de los cuerpos, en su ensamble como estructura de cobijo y tránsito, en el ocultar partes del rostro de los actores y actrices tras un denso maquillaje negro, o en distorsionar su voz con los micrófonos y las grabaciones. Podría decir que todos estos son cuerpos desaparecidos, todas sus acciones buscan ese cuerpo originario y desplazan el rito del amortajamiento pero insisten en escenas y acciones atávicas.

Conclusiones y proyecciones

En el proceso de escenificación de *Mortajas* fue constante pensar todos los elementos fragmentariamente, y trabajar las escenas como piezas que deben encajar en un futuro, cuando la lectura total de la obra se configure. Si bien esta escenificación se ha propuesto como una acción que aleja al texto de su protagonismo, el corte y reescritura son dos acciones de apropiación y exploración de sus posibilidades, se indaga en lo que está antes de la anécdota que refiere, como si se buscara lo anterior a la elaboración verbal de las acciones mostradas, en orden con el desplazamiento de las formas del rito ya referidas¹⁷.

La concepción del espacio en esta escenificación, referido desde los primeros ensayos como un volcán geométrico en la visualidad propuesta por Marín, es el lugar del hacer en donde los cuerpos, en orden y coreografía, construyen las diversas combinaciones de la

15 Barría señala: “Este giro a la sonoridad implica entender el sentido ya no como el punto de partida de una obra sino como el punto de llegada de esta, es decir, entender la experiencia teatral como un proceso siempre inacabado que se ancla al presente de una recepción.” (p.59).

16 Schechner sintetiza: “Rituals and ritualizing can be understood from at least four perspectives: 1 Structures – what rituals look and sound like, how they are performed, how they use space, and who performs them. 2 Functions – what rituals accomplish for individuals, groups, and cultures. 3 Processes – the underlying dynamic driving rituals; how rituals enact and bring about change. 4 Experiences – what it’s like to be “in” a ritual.” (p.56).

17 No me he referido aquí a las relaciones de *Mortajas* con la memoria, y cómo el cuerpo, el sonido y el espacio articulan una búsqueda que es también una acción corporal de recordar, lo cual puede pensarse como una proyección de este trabajo, junto al trabajo visual desarrollado por las profesionales de la Escuela de Cine.

búsqueda. El escenario es un espacio amplio en donde las figuras errantes deambulan por este descampado, por el universo sonoro y por el lugar de la luz. En otro juego de oposiciones, la oscuridad se traga a los cuerpos y persiste su sonido, su rumor. Así, los cuerpos están obligados a habitar este espacio ominoso, inefable, y a desaparecer de la escena, en un círculo que repite la incertidumbre y la búsqueda que originó los cuestionamientos desde la práctica. A esto contribuyen las proyecciones en el piso, imágenes de magma abstracto y de materialidades difusas. En las dos funciones que presencié, hubo una acción que no vi en el proceso, y que para mí solo apareció en las muestras en sala: una luz que baja del techo, apunta hacia los espectadores, se prende y nos ciega al final de la obra.

Es posible establecer una lectura metafórica que condensaría mis primeras apreciaciones sobre el cuerpo, el sonido y la búsqueda en *Mortajas*, en diálogo con la escena final del libro *Ayer* de Juan Emar (1998). El protagonista del libro, del que no conocemos el nombre, luego de recordar todo lo vivido en el día de ayer, siente que su cuerpo se derrite entre las sábanas y le pide a su mujer que corra a la habitación y lo dibuje:

La esposa de mi corazón dibuja. Mi cuerpo sobre la cama está desnudo. Ella lo pasa al papel con una línea única y negra. -¡Cierra la línea! -digo. -¿Así? - pregunta mostrándome el dibujo. -Así- respondo. Haciendo formas en todo el derredor, nada se irá jamás. Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora he vuelto a ser. (p.104).

Tal como señala Jean Luc Nancy en una de sus indicios, “El cuerpo es inmaterial. Es un dibujo, es un contorno, es una idea” (p.14). El cuerpo se debate entre las experiencias vividas y su efecto carnal, hasta dudar de la noción de ser o tener un cuerpo, de la distinción entre nosotros y nuestro cuerpo. El camino para escenificar *Mortajas* a través de sus elementos de experiencia, es nuestro dibujo y nuestra idea, nuestra línea única y negra. Este proceso me mostró que, literal o metafóricamente, todos buscamos un cuerpo¹⁸; que este proceso y la búsqueda de lenguajes actuaron como aquel dibujo de Juan Emar, permitiendo que nada se vaya jamás, como un bosquejo borroso, una línea que nos permita volver a ser ya no en la corporalidad primaria, sino en su nuevo ser en escena junto a los otros cuerpos. Este es, entonces, el rito que no intenta responder las preguntas que lo motivan, sino que oculta los rostros y las miradas, cubre las manos, desnuda los torsos, no dice, quita las palabras, e insiste en la incertidumbre.

18 Esta búsqueda y la frase que da título a este trabajo, es uno de los textos que se repite insistentemente en *Mortajas*.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, I. (1987). *Retablo de Yumbel*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Buenos Aires: Retórica.
- Barría, M. (2009). Dramaturgia y sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato. En F. Sanfuentes. (Ed.). *Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- Celedón, G. (2015). John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra. *Revista Musical Chilena*, año 69 (233), 73-85.
- Conroy, C. (2010). *Theatre & the body*. Hampshire, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Guzmán, P. (2015). *El botón de nácar*. Chile: coproducción de Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro, France 3 Cinéma.
- Emar, J. (1998). *Ayer*. Santiago, Chile: LOM.
- Figueroa, C. (2001). *Mortajas*. Texto inédito cedido por el autor.
- Fischer- Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- (2005). *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre*. Abingdon: Routledge.
- Grass, M. (2009) La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC. *Cátedra de artes*, (11), 87-105.
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago, Chile: Frontera Sur.
- Lihn, E. (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Chile: Universitaria.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Edición Independiente.
- Nancy, J. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson.
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Reich, S. (1968). *Pendulum Music*.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Prodimag.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An introduction*. Abingdon: Routledge.
- Sófocles. (1967). *Drama y tragedias*. Barcelona: Iberia.
- Vallejo, C. (2015). *Obra poética completa*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.