

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Taller de Producción Plástica

TRABAJO DE GRADUACIÓN
Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Escenografía

Nombre y apellido: Zúñiga Vinuesa, Nicolas Stephano.

DNI: 95527463

N° de legajo: 75410/3

Teléfono: 2214 18-2416

Correo electrónico: nicolas.zu.v@gmail.com

Titular de la cátedra: Musso, Laura María.

Título: Liminal.

Tema: La escenografía, la corporalidad y la narrativa como dispositivo de caos.

Abstract

El presente proyecto surge a partir de la recopilación de experiencias, anécdotas, relatos propios y de personas allegadas sobre la concepción de la muerte. De esta forma se procura realizar una serie de acciones performáticas en formato virtual, acompañadas de una puesta en escena que indaga en el objeto cotidiano, la corporalidad y la narrativa para (re) crear situaciones, manifestaciones y rituales que giran alrededor de la muerte como punto medio entre la realidad y la ficción, atravesados por el símbolo, el recuerdo, la memoria y la dualidad existente entre la ausencia física y la presencia emocional. Las acciones, la escenografía y las plataformas digitales de presentación indagan en la diversidad de marcos y el caos en la imagen, para ponerlos en tensión junto a la construcción de relatos (no) lineales, múltiples y fragmentados, procurando desviar la mirada del aparente orden y encontrar un posible sentido en aquello que subyace en el caos del acontecimiento.

Palabras clave

Muerte - Caos - Narrativa - Corporalidad - Escenografía.

Fundamentación

En 2016 durante mi primer viaje de estudios a Argentina me despedí de dos familiares cercanos, de quienes se sabía de antemano ya sea por una enfermedad terminal o simplemente por longevidad, que ese sería su último año de vida. Varios meses después surge la muerte de ambas personas y para mi se da un distanciamiento fuerte con el ritual fúnebre, el cuerpo (el cual quedó en un vago recuerdo de aquella despedida), la concepción de la muerte y un giro nuevo con respecto al duelo. Tiempo después durante varios viajes a Ecuador muchos familiares se acercaron a contarme sus anécdotas, experiencias y relatos íntimos de aquellos momentos antes, durante y después de aquellas pérdidas, cada palabra desde su particularismo reconstruyó un nuevo paisaje sobre lo sucedido. De todo ese acervo de recuerdos, anécdotas, acciones, sensaciones y pequeños escritos plurales y subjetivos surge esta obra.

Sobre la obra

Partiendo desde el archivo oral y escrito, reconfigurado a lo largo de casi cinco años hasta la presente fecha, surgen una serie de textos y acciones, que forman un paisaje diverso sobre lo sucedido. Muchos textos¹ mutan e intentan perder todo sentido de linealidad en el relato, generando situaciones efímeras que describen e indagan en una ausencia lejana de su asociación al cuerpo encarnado, donde la palabra escrita y hablada acontece en un cosmos de objetos, brindando una libre especulación de lo que puede llegar a ser un souvenir. A esto se le yuxtaponen acciones, que toman como disparador sensaciones, reacciones y emociones descritas por esos relatos ajenos, entretejido con recuerdos y memorias personales. Desde este espacio se suman otros disparadores tales como canciones, vivencias íntimas, rituales que han transitado de generación en generación², compartidos con aquellos cuerpos que yacen en el mundo terrenal, los cuales reconfiguran textos y

¹ Anexo 1.

² Desde hace varias generaciones atrás en mi familia paterna, se enseñan las rutas hacia las cimas de las montañas. Muchas senderos de estas rutas se han vuelto un ritual de mis antepasados, donde transitar estas montañas se convierte en una excusa para relatar anécdotas y vivencias de aquellos familiares que en vida han transitado los mismos caminos, donde el tiempo (de llegar a la cima de una montaña) transcurrido en ese ritual es una rememoración de aquellas ausencias físicas a través de relatos, donde las rutas se vuelven un souvenir de una presencia emocional.

acciones. Es así que toda la obra es una metamorfosis³ de todo este acontecer de asociaciones y simbolismos atravesados por la muerte, que rescata de allí el caos subyacente en las miradas múltiples y fragmentadas, para hacerlo visible y tensionar con las cosmovisiones eurocéntricas e indígenas, articulando entre aquellas formas⁴ que desembocan en un clima sombrío y misterioso, contrastado con un vestuario⁵ que toma como disparador vestimentas típicas de las culturas indígenas de Ecuador, vinculándolo con las flores tan presente en los rituales funerarios⁶ y símbolo del ciclo de la vida.

La escenografía de la cotidianeidad

La escenografía de esta obra toma como punto de partida el hogar, la casa, el formato de un espacio cotidiano que habitaron en común durante sus últimos momentos de vida aquellos seres allegados. Esto conlleva a acaparar un alejamiento del objeto escénico tradicional, y retomar la apropiación de elementos cotidianos, al igual que la incorporación de la arquitectura propia del hogar que habitó mientras escribo y produzco esta obra. Por lo cual se toma como anclaje un grupo heterogéneo de elementos, que aluden a un souvenir vinculado con el uso y el habitar de aquellos cuerpos que han fallecido, a los que se suman los objetos heredados puestos en tensión, proporcionando “un nuevo escenario a las representaciones de la ausencia corporal. El vestigio en lugar del cuerpo” (Diéguez, 2013, p. 28).

La escenografía no sólo pertenece a la cotidianeidad como una referencia simbólica, sino a un (re) habitar el objeto que trasciende su uso de la puesta en escena, pues son parte de la vida diaria e íntima de quienes habitamos y transitamos en estos espacios. En este sentido los objetos de carácter cotidiano son readaptados⁷ y acomodados para llevar a cabo la configuración de diferentes espacios en el transcurso de cada acción, en las que efímeramente son distanciados de su uso

³ Anexo 2.

⁴ Con ello me refiero a la performance, los sonidos, los climas lumínicos y los textos, que son las principales formas que generan un clima en el transcurso de la puesta en escena.

⁵ Anexo 3 y 4.

⁶ Las flores en este caso decoran el cuerpo del performer tal y como se decoran los féretros y las tumbas.

⁷ Me refiero a que los objetos como la mesa, la silla o el TV no sufrieron modificación de materiales, ni en su forma, ni color, simplemente fueron reacomodados en el espacio.

común, sin por ello alejarse de su reminiscencia a la cotidianeidad a la que pertenecen, lo cual deviene en matices simbólicos, donde el espacio escénico se tensiona y confabula constantemente con el espacio cotidiano⁸.

La corporalidad más allá de lo tangible.

La corporalidad más allá de un estado físico de la materia puede ser un estado de empatía ante un acontecimiento⁹, donde los cuerpos enfrentados a objetos, imágenes o sonidos se proyectan, se transportan y se mueven a un tiempo y espacio de la memoria, del recuerdo. Es un estado donde se pone en tensión la dualidad existente entre la ausencia física y la presencia emocional, donde el cuerpo viaja hacia otros cuerpos en un vaivén, para reflexionar y aprender unos de otros vinculando las experiencias y subjetividades, es “evocar a otros cuerpos dentro del propio cuerpo” (Pérez, 2019), en *un soy y un somos*¹⁰, desde lo singular a lo colectivo, en un diálogo de empatía, negativo o positivo.

La corporalidad enmarcada en esta obra, cobra un estado que se da tanto en el espectador como el performer, esta atraviesa una serie de fases, que se retroalimentan constantemente. En un inicio está la memoria, el recuerdo, las experiencias y los relatos de aquellos cuerpos ajenos que hablan de la muerte, después el performer se apropia de esto, para usarlo como medio de expresión, donde se entremezclan subjetividades en un vaivén con el pasado y el presente, adentrándose en una fase de reciprocidad activa, allí se (re) crean y (re) significan voces, sucesos y rituales fúnebres, esto se da durante el quehacer de los ensayos y la puesta en escena¹¹ del performer. En este último (la puesta en escena) se da la expresión de ese vaivén entre la memoria de otros cuerpos y el del performer, donde surge una conducta restaurada que “es simbólica y reflexiva (...) llena de

⁸ Anexo 5.

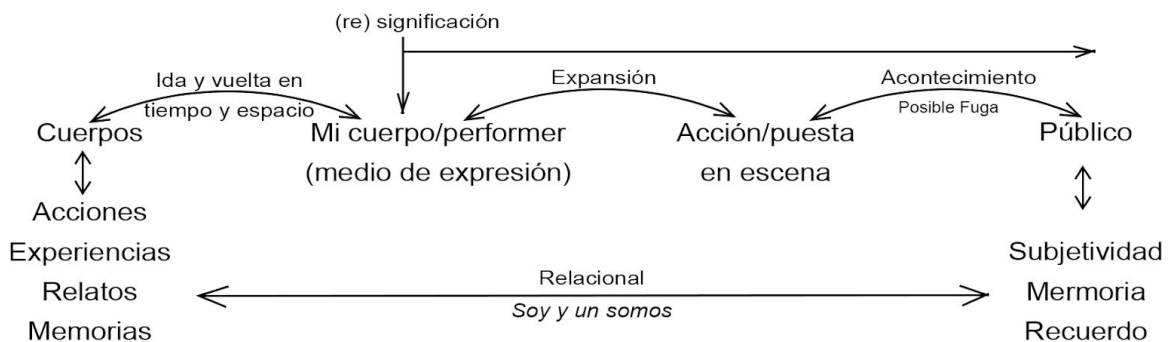
⁹ Uso este término y no otros como: obra o puesta en escena, ya que la palabra acontecer está asociada a situaciones importantes que suceden en un lugar y un sitio específico atravesados por aquella relación entre público y obra, que en términos benjaminianos surge en un *aquí y ahora*.

¹⁰ Sobre este término véase: Pérez Royo. V. (junio de 2019). *El grado cero de la corporalidad*. Ponencia presentada en la Bienal de Performance 2019, Buenos Aires, Argentina.

¹¹ Es importante dar cuenta que la *puesta en escena* hace referencia a ese tránsito entre las acciones del performer que son grabadas, editadas y después presentada como videoperformance que se visualiza en simultáneo en las dos plataformas virtuales de YouTube e Instagram. La *puesta en escena* es por supuesto una de las formas que conforma al *acontecimiento*.

significaciones que se difunden multivocamente” (Shechner, 2000, p. 108), las cuales se potencian por la palabra, la imagen, el objeto y el sonido, elementos que constituyen la narrativa de esta obra, para junto al público dar a parar en un acontecimiento, una nueva fase relacional, entre el ida y vuelta constante con la memoria de otros cuerpos, la memoria individual del performer, la puesta en escena y el diálogo con el público, donde los simbolismos particulares pueden fugarse en corporalidades individuales o compartidas, múltiples y diversas.

Estado de corporalidad



La narrativa próxima a la ambigüedad

Los relatos ajenos durante los rituales funerarios contaban sus vivencias desde una cronología desordenada a pesar de haber compartido un tiempo o un espacio similar, cada experiencia daba cuenta que la palabra o la voz no era el único motor de su narrativa, a ello se vinculan objetos, imágenes y sonidos. Desde este punto de partida la narrativa se construye como un campo que abarca no solo el texto o el guión de acciones, sino la imagen audiovisual, donde conjuga el objeto, el símbolo, la palabra, la voz y la performance, podríamos decir que es la incorporación de la escenografía de la cotidianeidad y el tránsito de aquella corporalidad más allá de lo tangible. La sumatoria de todo esto arma el conjunto total de la narrativa, que desiste del concepto de *marco*¹², clásico del teatro dramático que a grandes rasgos “ayuda al espectador a entender todo lo que aparece en la escena como parte de una totalidad significativa” (Hang y Muñoz, 2019, p. 70). Desde este sentido la narrativa cae próxima a la ambigüedad, distanciándose del *logos* y el *telos* “que le otorga unidad y coherencia” (Hang y Muñoz, 2019, p. 70), donde cada texto, palabra

¹² Sobre este concepto léase: Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte contemporáneo: Paso de Gato, pp. 281-289.

y acción son un conjunto desordenado e híbrido, yuxtapuestas a otras situaciones, con lo cual no “se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir a la *polilogía*” (Lehmann, 2013, p. 258), propiciando una narrativa caótica, una diversidad de marcos¹³, que confluyen en un mismo acontecer y desmaterializan el foco unívoco, deviniendo en un cosmos amplio de narrativas, momentos paradójicos, ya que al contar con elementos que fueron puestos de forma casi azarosa, no se recae en la posibilidad de llegar a un grado cero de sentido, más bien abre el abanico de posibles asociaciones y vínculos que junto a la corporalidad y la escenografía llegan a ser la raíz para la conformación del dispositivo de caos.

Abordar la muerte, la conformación del dispositivo de caos

Plantearse la muerte ha sido inmiscuirse en la memoria y buscar en el recuerdo, entrelazar paisajes sobre la ausencia física y la presencia emocional. Desde este panorama algunas de las voces que abordan la muerte han sido un reflejo de la desesperación, el ahogo, la impotencia y las circunstancias que han conllevado un cúmulo de emociones tras intentar llegar a ver por última vez esos cuerpos contiguos al fallecimiento. Otros describen las últimas palabras que escucharon ante una voz que se diluía rápidamente, alguien hablaba del último momento compartido en una casa invadida por el silencio de la noche, donde dos sillas y una mesa fueron los únicos testigos de dicha conversación. Estos relatos dan cuenta de una convivencia de acciones, palabras y sucesos que en cierto punto se entrelazan en un tiempo y espacio compartido, no por ello quiere decir que hablan desde un mismo punto de vista, más bien dan cuenta de una diversidad de perspectivas. Es en esta convivencia de acciones y voces, que se da una apropiación para configurar un guión de acciones¹⁴, poniendo en juego en la obra este paralelismo de circunstancias y sucesos, en la que se yuxtapone performance, voz, sonido, palabra e imágenes, donde todo convive a un mismo nivel de intensidad, fragmentando y multiplicando las narrativas que se dan en simultáneo durante el acontecer, allí se propicia el germen de un estado liminal, una “condición altamente efímera en la que

¹³ Tomando en cuenta el concepto *marco* planteado por Lehmann, que en términos generales hace referencia a la univocidad del sentido de la narrativa en el teatro dramático, el adjetivo diversos da cuenta de una reapropiación con la intención de una expansión y desnaturalización en su proceso de sentido.

¹⁴ Anexo 6.

se daba una situación no jerarquizada” un devenir de un “espacio de contaminación y caos potencial” (Diéguez , 2013, p. 25).

La escenografía de la cotidianeidad proporciona un anclaje a ese espacio de circunstancias y situaciones compartidas, que junto a la fase relacional de la corporalidad donde se tensiona la acción/puesta en escena con el público, y la narrativa próxima a la ambigüedad son el germen de un tiempo diverso, de ese acontecimiento donde el video presenciado en Youtube y el streaming de Instagram en simultáneo¹⁵ expanden estas nociones espacio-temporales, que de a poco se diseminan, pues las formas que construyen la obra deambulan entre el presente y el pasado, tensionado “con aquello que nos acerca y nos pone en contacto con lo que no controlamos” (Meana-Martínez, 2017, p. 231). A todo esto se agrega aquella experiencia del distanciamiento con el cuerpo yacente, que desde la virtualidad refuerzan la lejanía, ante ese ser que es expuesto en fragmentos, donde el rostro que aparece se transfigura, se pierde, se niega y se oculta¹⁶, imperando en “una identidad disuelta que no se identifica y nos deja desasistidos” (Meana-Martínez, 2017, p. 324), donde la voz refuerza un estado de ausencia y fuga, pues es separada del cuerpo de procedencia, no se sabe por la simultaneidad a que tiempo y espacio pertenece dentro de la imagen que se ve, se amplía así una libre especulación de un enigma cercano a una *irreal ausencia*¹⁷, de tal forma que la obra presupone “algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida” (Lehmann, 2013, p. 280).

Desde este cúmulo de reflexiones, apropiaciones y formas que abordan la muerte se desglosan una serie de síntomas diversos, tal como la manifestación de formas en un tiempo y espacio simultáneo que se expande y disemina durante el acontecer, ante un paralelismo en que todas las formas que llegan a configurar la obra son llevadas a un mismo nivel de intensidad, produciendo un síntoma de

¹⁵ Anexo 7.

¹⁶ Anexo 8.

¹⁷ Para ampliar el tema léase: Ruiz de Samaniego, A. (2003). *Más allá de donde estamos: Muerte y fotografía Instantáneas de una sensación que se disipa*. En X. A. Castro y M. Pereira (Eds.), *Contemplarse para comprenderse*, col. Arte y Estética n° 20 (pp.271-294). Vigo: Diputación de Pontevedra.

desjerarquización de estas y su narración, ampliando el abanico de la diversidad de interpretaciones, al que se le añade otro síntoma que se desencadena en paralelo a éste, es esa diversidad de marcos, ligado a esas formas¹⁸ que se tensionan al desprenderse de una correspondencia mutua, acrecentando la especulación. Estos síntomas tienen su raíz en la articulación que se da entre la escenografía de la cotidianeidad¹⁹, la corporalidad²⁰ más allá de lo tangible y la narrativa próxima a la ambigüedad, las cuales tratan “ de un conjunto decididamente heterogéneo que incluye una variedad de elementos, sean discursivos o no, y de la red de relaciones que se establecen entre ellos” (Rádice y Di Sarli, 2012, p. 1), conformando así el dispositivo de caos, como una “potencia de dar forma, de hacer surgir formas, y que estas formas, todas juntas, en todo momento forman una superforma, que es cosmos” (Castoriadis, 1979, p.128).

Conclusiones

Durante todo este proceso la muerte ha sido tan solo un puente para hablar del dispositivo de caos y viceversa, se retroalimentan, crecen y expanden en el desarrollo de diversos acontecimientos, donde me atrevo a pensar en quien transita por este cosmos como un *flâneur*, un caminante quien va y viene una y otra vez, haciendo surgir cuantas veces sea necesario un nuevo acontecimiento, con la intención de allí rastrear símbolos y elementos que fugaron en el pasado, suscitado interpretaciones y lecturas que mutan continuamente.

Lo escrito y desarrollado hasta aquí es una semilla para hacer crecer pensamientos y desarrollar nuevas formas de hacer lecturas del arte, de atrevernos a construir conceptos menos estructurados y más poéticos, abiertos a un libre albedrío.

¹⁸ Me refiero en este caso en particular al sonido y la imagen que son la representación de un cuerpo y una voz no correspondidos, no por ello se vuelve una característica exclusiva de estas formas, este síntoma se puede dar y aplicar en varias formas.

¹⁹ La cual pretende poner de manifiesto el uso indiscriminado de objetos para una puesta en escena.

²⁰ Esta es la columna vertebral que atraviesa todo el proceso de la obra y, un puente fundante de diversos marcos.

Bibliografía

Castoriadis, C. (1979). *Ventana al caos*. Seminario dictado en 1992 para el École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, en: *Ventana al caos*. Primera edición en español 2008, Buenos Aires: FCE, pp.109-135.

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas Ediciones.

Di Sarli, N., Radice, G (2011). *Dispositivo teatral: vinculaciones de saber y poder en el binomio representación- expectación*.<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38596>

Hang, B., Muñoz, A. (Comp.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Lehamnn, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte contemporáneo: Paso de Gato.

Meana-Martínez, J. C. (2017). *La imagen de la muerte: Reflexiones sobre su representación*. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2), pp. 317-332.

Perez Royo. V. (junio de 2019). *El grado cero de la corporalidad*. [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis&t=1426s&ab_channel=BienaldePerformance

Schechner, R. (2000). *Performance, teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía ampliatoria

Ruiz de Samaniego, A. (2003). *Más allá de donde estamos: Muerte y fotografía Instantáneas de una sensación que se disipa*. En X. A. Castro y M. Pereira (Eds.), *Contemplarse para comprenderse*, col. Arte y Estética n° 20 (pp.271-294). Vigo: Diputación de Pontevedra.