

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA

ESCUELA DE ARTE ESCÉNICO

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN

PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN ARTE ESCÉNICO

**LA DIRECCIÓN ESCÉNICA COMO COMPOSICIÓN DE HIPERTEXTOS: DE LA
EXHIBICIÓN *EL APRENDIZ* DE ADRIÁN ARGUEDAS A LA PUESTA ESCENA**

MODALIDAD:

SEMINARIO DE GRADUACIÓN EN DIRECCIÓN ESCÉNICA

POSTULANTE: RODRIGO DAVID GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ

COMITÉ ASESOR:

M. A. MABEL MARÍN UREÑA. TUTORA

Dr. JANKO NAVARRO SALAS. LECTOR

MFA. ADRIÁN ARGUEDAS RUANO. LECTOR

HEREDIA, 2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las personas del elenco de actores que formaron parte de la investigación: José David Chinchilla, Karol Vega, Dazzlyn Calvo, Dago Morales, Sergio Vargas y Esteban Fallas, sin ellos no hubiera sido posible el desarrollo de la memoria crítica. A mis compañeros de licenciatura: Amalia Guadron por su apoyo en el montaje final, Fernando Ávila por el préstamo de las máscaras, y mi compañero de viaje Uriel Morera por su apoyo incondicional.

De forma muy especial agradezco a Mabel Marín quien ha sido un apoyo e inspiración constante en mi formación académica, a Adrián Arguedas por abrir las puertas de su trabajo creativo para la investigación y otros proyectos, y a Janko Navarro por su consejos e inspirador para otras búsquedas creativas.

Por último, en ese ejercicio de agradecer, nombro a mi madre Maribel Rodríguez sin ella no habría dado un primer paso en el mundo escénico.

Índice

I.....	5
INTRODUCCIÓN	5
1. Problema de investigación	5
2. Justificación	7
3. Objetivos.....	11
II.....	11
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	11
4. Antecedentes.....	11
4.1 Teatro Abya Yala	11
4.2 Proyecto Vértigo	12
4.3 Efecto Scheherezade	13
5. Referentes Artísticos	16
5.1 Fluxus	16
5.2. Net. Art	17
5.3 El Aprendiz: el disparador	18
6. Fundamentos teóricos iniciales	21
6.1 Composición y movimiento: hacia la dramaturgia de la imagen	21
6.2 Representación	23
6.3 Hipertexto	29
III.....	33
METODOLOGÍA UTILIZADA	33
7.1. Principios generales del Rizoma para la composición de la puesta en escena.....	38
7.1.2 Conexión y heterogeneidad: Etapa 1 (Enlace 1)	38
7.1.3 Principio de multiplicidad: Etapa 1 (Enlace 1.2)	40
7.1.4 Principio de ruptura asignificante: Etapa 2 (Enlace 2)	42
7.1.5 Principio de cartografía y calcomanía: Etapa 3 (Enlace 3)	43
7.2 Consecución de los objetivos a partir de etapas o enlaces de la metodología	46
IV.....	47
DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA EJECUCIÓN DEL PROYECTO	47
4.1 En búsquedas experiencias para volverme compositor escénico	48
4.2 Sobre el enlace 1: conexión, heterogeneidad y multiplicidad.....	48
4.2.1 Vocabulario en común sobre el trabajo con el hipertexto.	54

4.3 Sobre el enlace 2: Ruptura Asignificante	59
4.3.1 La notación del espacio y movimiento escénico a partir de las primeras conexiones de la exposición <i>El Aprendiz</i>	61
4.3.2 Sistematización de las líneas de desplazamiento y búsqueda de fijación de la escena	65
4.3.3 Otros Agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas.	69
4.4 Sobre el enlace 3: Cartografía y calcomanía.....	75
V	86
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	86
VI ANEXOS	91
6.2 Enlace de la muestra.....	98
6.3 Texto a partir de la dramaturgia de escena de los hipertextos utilizados.....	98
6.4 Paleta de color utilizada en la puesta en escena	108
6.5 Afiche de la muestra abierta del Seminario de Graduación.....	109
6.6 Fotografía visita al taller de Adrián Arguedas	110
VIII	111
BIBLIOGRAFÍA	111

I

INTRODUCCIÓN

1. Problema de investigación

Borges decía: “Todo libro tiene una línea que lo salva”.

Rodrigo David dice: “Toda escena tiene una composición que la salva”.

El director posee la cualidad de pasar por el medio, destruir códigos, romper límites e inferir, se vuelve nómada de la construcción de escenas, navega en las arenas del tejido del texto, datos o imágenes, para luego pasar al hilo del actor y dar sentido a la escena total.

Cuando el director compone una escena, se habla de su capacidad de ser cartógrafo de sus obsesiones, es atravesado por un disparador de creación y como guerrero en su propio cuerpo indaga en sí mismo, cuestiona sus imágenes e inquietudes para luego entrelazar imágenes en la escena en una multiplicidad de signos dilatados, una simultaneidad de imágenes. ¿Qué quiere el director de esa bala por la que es sensualmente herido? ¿Cómo el director puede componer a partir de un disparador de creación con múltiples referencias?

Las nuevas formas de búsqueda y organización de sistemas de información con relación a las tecnologías digitales, median la forma en que se da la experiencia de conocimiento

humano. Esta metodología que se ha desarrollado gracias al avance de los ordenadores y el internet, hace posible que las personas nos enfrentemos como cazadores-conectores de información y es gracias a la accesibilidad de los contenidos de la red que podemos crear hipertextos a hiperenlaces: relaciones discontinuas, enlaces y morbos para conocer la multiplicidad de imágenes sobre la representación mundo. Según Lev Manovich, (como se citó en Tubau, 2011) “el mayor hipertexto es la Red en sí misma, porque es más compleja, impredecible y dinámica que cualquier novela que haya sido escrita alguna vez por cualquier autor”. (p.111)

Por otro lado, siendo disparado por la obra del artista visual Adrián Arguedas por su mirada de la experiencia sensible, de un cuerpo de obras reunida en una exposición llamada *El Aprendiz*, me encontré herido con el deseo de profundizar en esta investigación en la problemática de la representación, según Schechner (2012, p. 60) “el restablecimiento de la conducta”. Me pregunté para esta investigación, de qué manera es posible romper los límites de la conducta dos veces realizada, para componer una escena, que parte del hipertexto de una pintura a un espacio escénico de representación.

Esta investigación pretendió saborear la idea de un director como compositor, para eso, hice un recorrido sobre la noción de hipertexto a la noción de hiperenlace propuesta por Daniel Tubau y George P. Landow, para volverme nómada y encontrar conexiones sobre la representación como concepto visto desde Richard Schechner, para comprender el fenómeno del restablecimiento de la conducta de los temas en la obra de Adrián Arguedas y curar mi herida evidenciando herramientas de composición escénica que funcionen para procesos de dirección escénica.

La búsqueda del sentido de esta investigación partió de un laboratorio, para evidenciar mediante la creación de herramientas de composición a partir del sistema del hipertexto, otras formas de concebir la figura del director como autor-compositor, acorde a una metodología contemporánea del ordenamiento y experiencia de la información por medio de redes y enlaces que vivimos en la Web, que toma como disparador de creación las representaciones de la experiencia estética de la obra de Arguedas, para crear una herramienta de composición escénica a través la utilización del hipertexto desde el lugar de compositor que pone en su concepto de puesta en escena en un espacio y tiempo determinado.

Verse a sí mismo herido por este tema de investigación desde las artes en el Seminario de Dirección Escénica, fue tener la capacidad de componer en escena desde mis imágenes, textos, canciones y recuerdos, es ver el sentido profundo de la representación de la experiencia sensible de la obra de Arguedas y mis hipertextos en el espacio vacío, es volverme un pintor de heridas- huellas en la escena.

2. Justificación

Michael Foucault dice en Arqueología del Saber: “Las fronteras de un libro nunca están claramente definidas, ya que se encuentra atrapado en un sistema de referencias de otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de una red”

Rodrigo David dice en su práctica artística: “Las fronteras de una composición nunca están claramente definidas, ya que se encuentra atrapada en un sistema de referencias de

otras composiciones, otros textos, otras frases, otras imágenes: es un nodo dentro de una red”

La importancia de esta investigación radica en generar la relación entre los conceptos composición y representación, de cómo podrían navegar en un mismo sentido, divergente en su concepto, pero en un mismo sentido que es articulado o mediante el hipertexto como herramienta de composición para el director. Es gracias a la operación del hipertexto que el director puede regular su obsesión- su herida, para poder dirigir la mirada del espectador en un sentido de interacción de la experiencia.

He sido nómada cuando compongo en la escena, me he dado cuenta en distintos territorios, que componer va más allá de ordenar el elemento visual de la escena. Con uno de mis trabajos o territorios, en una obra que dirigí llamada *Efecto Scheherezade* presentada en el Laboratorio de Memoria de las Artes Escénicas, Edificio la Alhambra en el 2019, me encontraba a la deriva de una experiencia de director que ponía énfasis a la composición, pero desde una búsqueda de enlaces, ventanas, rupturas, que me ayudaban a darle ordenamiento a la escena. A pesar de que presumía de tener un camino fijo para dirigir el sentido de la escena, mi proceso evidenciaba que estaba generando una experiencia nueva fuera de ese camino.

En el territorio de *Efecto Scheherezade* me preguntaba cómo fue posible componer en el formato escénico, a partir de diferentes materiales y recursos en imágenes-experiencia que venían de: música, textos, cuerpos, por ejemplo de qué manera enlacé el swing criollo costarricense con *Otelo* de Shakespeare, los relatos de mujeres de Puntarenas con una Desdémona, una Scheherezade como una empleada doméstica, la Habanera de Carmen de

Bizet como un grito del amor romántico asfixiante o la *Suit Sinfónica de Scheherazade* de Rimski-Kórsakov como tejedora encadenante de atmósfera de la pieza y por supuesto mi experiencia de vida cotidiana representada en el espectáculo. ¿Cómo lo hice? ¿De qué manera me fue posible unir el sentido de la composición musical, así como la composición de la escena? ¿Cómo pude comunicar mis ideas? ¿Cómo puedo pasar elementos de experiencia de la tradición popular a la escena teatral? ¿Qué tipo de herramientas construí como director para la composición escénica?

A estas preguntas puedo decir que fui nómada de una experiencia, tal como lo menciona Gache (2006) los diferentes recorridos posibles, las bifurcaciones, las clausuras y laberintos textuales de este modelo aparecen como metáfora de las posibles maneras de recorrer una ciudad asociándose al paseo y la deriva” (p.77). Deseé hacer ese paseo, en esta investigación para nombrar dicha experiencia de composición, pero volviendo a ser nómada en otra cartografía fértil, no para generar una herramienta, si no para crear una experiencia práctica que permitiera sedimentar las bases de la composición de la escena, verme como un director compositor.

Hubo una corazonada que susurró mi oído nómada, seduciéndome para esta investigación; puse mi escucha atenta a la importancia de enlazar en mis escenas, el acontecimiento donde suceden las representaciones de la cotidianidad costarricense, desde dos sentidos: una desde el ritual y el juego y el otro sobre el entretenimiento popular y en las artes.

Para seguir esa corazonada, tomé como disparador de creación de la investigación, mi experiencia sensible en la exposición *El Aprendiz* del pintor costarricense Adrián Arguedas, para ser nómada de la experiencia estética que me provoca su obra y con ello realicé una escena que partió del fenómeno del hipertexto desde la óptica de la red y búsqueda de enlaces, como búsqueda de composición escénica.

Como nómada de esta investigación recuerdo la experiencia de *Efecto Scheherezade*, como una creación de composición virtual; sentía en el proceso de dirección como analogía de estar en mi computador accediendo al internet haciendo búsquedas y generando enlaces, lo que me lleva admitir mi ser nómada, mi ser influenciado por la información en la tecnología digital. ¿Por qué negar dicha experiencia y no utilizarla como búsqueda de composición? ¿Existen otras formas de componer escénicamente? ¿Cómo puedo trabajar con un disparador de creación que proviene de múltiples detonadores? ¿Cómo componer creando enlaces a partir de formar sobre la representación de la identidad del contexto donde provengo?

Fue necesario el poder crear esta cartografía de investigación, ya que en la escena teatral de nuestro país es importante profundizar en el tema de la investigación de la dirección escénica, a partir de búsquedas contemporáneas y actuales con nuestra forma de representarnos en el mundo a partir del arte, además, el director trasciende su labor conceptual y práctica al verse como un compositor, para crear propuestas con enlaces más cercanos, estéticos y políticos a la realidad de la vida cotidiana costarricense.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general: Realizar una puesta en escena con énfasis en la dirección de la composición escénica desde el concepto de hipertexto, a partir del problema de la representación en la obra de la exposición *El Aprendiz* de Adrián Arguedas.

3.2 Objetivos específicos

1. Analizar el concepto de hipertexto como elemento de composición para organización de la escena.
2. Construir el problema de la representación desde la exposición *El Aprendiz* Adrián Arguedas como hipertexto para la construcción de la escena.
3. Integrar los fenómenos de hipertexto y representación desde la obra de Adrián Arguedas en un laboratorio de creación, como elementos para la composición escénica de la puesta en escena.

II

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

4. Antecedentes

4.1 Teatro Abya Yala

El teatro de Abya Yala nace en marzo de 1991, como un espacio múltiple, diverso y de trabajo creativo; Avila (2012) menciona “creamos un espacio abierto para que artistas de diferentes disciplinas y países pudiéramos unirnos, trabajar juntos y proponernos maneras de hacer teatro” (p.11). Bajo esta concepción, el grupo intentó crear un instituto para investigar formas de entrenamiento, creación escénica fuera y dentro del país.

El instituto fue una idea preliminar; para ese año en el mes de octubre, Abya Yala, da su nombre, justo por el momento histórico en el que inicia, en el cual se celebraban los 500 años de la llegada de los españoles a los pueblos originarios. En ese año se reunieron un grupo de indígenas del continente y decidieron quitar la carga eurocéntrica del continente y renombrarlo Abya Yala, es por eso esta razón que decidieron bautizar a la agrupación teatral bajo ese nombre. La agrupación nace, según una de sus fundadoras (2011) “1991 marca el nacimiento de Abya Yala, un grupo de teatro que sin querer serlo se convirtió en un colectivo sólido. Hoy es mucho más que eso y retorna a su deseo original de ser un espacio entrelíneas con participación de muchos artistas y profesionales diversos” (p.11).

Abya Yala no parte de una estética ni línea estilística definida, su búsqueda parte de formas de estrategias de investigación de las artes escénicas desde la dirección, dramaturgia y actuación para cada uno de sus proyectos.

El grupo parte de las siguiente rutas de creación desde la composición: mezcla de estilos, explorar lo opuesto de la última pieza, la relación con los espectadores, el entrenamiento actoral, pregunta sobre cuál es la forma de actuar que el proceso requiere para cierto espectáculo colaboraciones horizontales, “no se toman demasiado en serio”, una mofa de ellos mismos, su propósito es mantener al público al borde de la comodidad mediante la diversidad creativa de la dirección escénica de sus proyectos.

4.2 Proyecto Vértigo

Es un registro visual de mi experiencia creativa en el territorio del *Proyecto Interdisciplinario Vértigo* 2018 (gestado por Uriel Morera, Priscilla Villalobos, Yaxiry

Sánchez y mi persona). El proyecto nace en el marco del Programa Iniciativas Interdisciplinarias del Centro de Investigación en Artística y Docencia de la Universidad Nacional. Su equipo de hormigas trazó una investigación, un encuentro de líneas de fuga entre las artes escénicas y la música para la creación de un espectáculo interdisciplinario llamado *Vértigo*, dirigido por Mabel Marín, con dos temporadas presentadas en el Teatro Atahualpa del Cioppo en el 2018 y en febrero del 2019, que tuvo como cartografía la obra de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos con su texto *Vértigo 824*.

Las hormigas exploramos el territorio en busca de alimento creativo, en donde bajo la dirección de Marín, acabamos eligiendo unas rutas colectivas que se ajustan a distribuciones, roles y formas de trabajo. La búsqueda del territorio de lo escénico del *Proyecto Vértigo* se manifestó a partir de una dilatación de nuestros cuerpos-hormigas, un encuentro entre el teatro y la música mediado por la directora, como un rizoma creó mediante la guía de juegos de tensiones corporales, sistemas atonales, lúdica rítmica, acciones cantadas consonantes o disonantes, tomando a la vida escénica como un gran vértigo de posibilidades, donde la música y el hecho teatral forman un conjunto de acciones que dieron como resultado el espectáculo *Vértigo*.

4.3 Efecto Scheherezade

Cuando fui director-compositor de *Efecto Scheherezade*, presentada en el *Edificio La Alhambra*, en el 2019, partí de la creación de una composición que fuera como una especie de efecto o experiencia, la imagen del elemento de Scheherezade con su gran corazón y humor tratará de evitar un desastre, su cuerpo compuesto en la escena daba pista de la tarea de la acción del personaje, rodeada de una composición infinitud de escenarios violentos en la casa donde trabaja. El vínculo de herramienta de composición fue la premisa de la siguiente

metáfora robada de Borges: “Infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches”, a partir de la metáfora muestro en la escena mediante la articulación de composiciones inconexas el destino inevitable a causa de un infinito delirio que se disfraza como nubes atentando con la vida de muchas personas.

El espectáculo teatral *Efecto Scheherazade* fue un viaje nómada acompañado de un valioso elenco: Uriel Morera, Johnny Howell, Leyli Magnin, Dayan Pérez y el músico Yamil Álvarez. La pieza partió de los textos e imágenes de *Las Mil y Una Noches*, *Otelo* de Shakespeare, narraciones orales, baile del swing criollo costarricense y música en vivo, e articularon para crear una composición que delatara el nombre de los diferentes cuadros de la escena.

Cuadro 1
Antecedente para el tema de investigación
Espectáculo *Efecto Scheherazade*



Figura 1. Escena III. La escena componía a partir de elementos como la lámpara e *Las Mil y Una Noches*, texto de *Otelo* de Shakespeare, bailado en el espacio de representación al ritmo del swing criollo costarricense.



Figura 2. Escena II. La escena se componía a partir de un juego de composición entre la actriz y el músico, al sonar la *Habanera de Carmen* de Bizet, el arco como un herramienta para la voz de Scheherazade.

Fuente. Elaboración propia. Fotografías de José Alberto Madriz

El espectáculo lo dirigí en un espacio de creación llamado *Crisol Teatro*, una agrupación de arte escénico fundada por Uriel Morera y mi persona, donde hacemos un recorrido nómada e invitamos a diversos intérpretes y colaboradores para formar parte de los distintos proyectos. La agrupación se desarrolla a manera de crisol fundiendo textos clásicos en nuevas propuestas contemporáneas, explorando distintos lenguajes escénicos, creando textos propios y trabajando con otras disciplinas artísticas, lo que me permitió componer la escena a partir de una cartografía con multiplicidad de ingredientes.

La composición nómada del espectáculo fue el resultado de una provocación de articular distintos elementos en la escena que provocaron una sensación de extrañeza, atractiva y sensual de las circunstancias que afrontan el cuadro de la escena mezclada con interacciones del público.

5. Referentes Artísticos

5.1 Fluxus

La historia del Arte Occidental del XX nos ha mostrado como la actividad de *Fluxus* puede evidenciarse la vida misma como una categoría de arte. Para Dempsey (2002) el término Fluxus lo ideó George Maciunas (1931-1978) en 1961 para “resaltar la naturaleza siempre cambiante del grupo y establecer lazos de unión entre sus distintas actividades, medios, disciplinas, nacionalidades, géneros, enfoques y profesiones” (p.228).

El grupo *Fluxus* como referente artístico para esta investigación fue como un elemento inspirador de como diversos artistas integraban sus trabajos, para generar experiencias relacionadas con la vida cotidiana, según Maciunas, artista *Fluxus* y creador de su manifiesto (como se cita en Dempsey, 2002) “era la fusión de Spike Jones, el vodevil, el chiste, los juegos infantiles y Duchamp”.(p.228) El grupo es caracterizado por una estética neodadaísta, el funk art, *Nouveau Réalisme*, performance y otras experiencias artísticas, todo caracterizado por la relación de arte y la vida.

Otros artistas que influyeron (precursores en las prácticas de *Fluxus*) según Dempsey (2002), fueron: John Cage (1912-1992), el compositor musical experimental, donde todo

elemento se articula para la composición de sus piezas, todo sonido se convertía en parte de la composición musical. Ray Johnson (1927-1995), su influencia con la experimentación de la técnica del collage o el mail art, dónde empezó a enviar cartas con dibujos a distintas personas e invitaba hacer lo mismo, además de pensar el arte como autorreflexión; Yoko Ono (1933), interpretando textos como sonidos en sus instalaciones y arte conceptual.

Fluxus en latín significa flujo, es por esa razón, desde su significado y la forma de experimentar y relacionar elementos, que lo incorpore como parte de mis referentes artísticos. Actualmente, algunas prácticas de *Fluxus* continúan con el aprovechamiento de las tecnologías digitales como la experiencia del internet y los mass-media.

5.2. Net. Art

El término *Net. Art* según Carlos Trilnick (1995) “es práctica que utiliza la plataforma de Internet para ejecutar las obras y que generalmente suelen tener componentes interactivos” (Trilnick, 1995, Arte punto Red, párr. 1). El concepto fue acuñado por Vuk Cosic en 1995 tras un “ready made” en su correo electrónico, interpretando por medio de enlaces el mensaje ánimo, lo que lo llevo a nombrar la nueva experiencia artística como *Net. Art*, utilizando como forma de creación en la web el hipertexto.

El *Net Art*, según el artista digital Trilnick (1995), es un arte que apela al movimiento de las imágenes, al sonido y a reacciones imprevisibles de los contenidos en pantalla, abre posibilidades de interacción “obras en las cuales los usuarios pueden manipular vía Internet sistemas robóticos que modifican una obra emplazada en un sitio específico, es la

intervención artística en sitios determinados, generalmente de instituciones conservadoras o reaccionarias al cambio social y político” (Trilnick, 1995, Arte punto Red, párr. 2).

Pensar en el *Net. Art* fue para mi investigación como una fuente de reapropiación de utilización de datos (texto, sonidos, videos, cuerpos) que circulan en la web que son resignificados por los artistas, esta experiencia me dio insumos de composición escénica.

5.3 *El Aprendiz: el disparador*

Hay una sensación escénica en el cuerpo de las obras de Adrián Arguedas, artista visual costarricense (1968). Aseguro que hacer una división del cuerpo de la obra y del artista es ilógico, cuando estoy ante la experiencia estética de sus piezas también logro percibir un enlace al cuerpo-autor en la composición de sus conversaciones y juego de elementos plásticos en diferentes formatos.

Tomé de referencia la reciente exposición del artista, titulada *El Aprendiz* (marzo – agosto, 2019, Museos del Banco Central), la cual invita a hacer un viaje por el reconocimiento de una experiencia de aprendizaje del fenómeno de la representación de un mundo en la autoría de un artista que compone y crea nuevos “afectos y preceptos” de su realidad más cercana. En la exhibición se mostró un conjunto de obras desarrolladas por el artista durante los últimos 5 años.

En la obra de Adrián Arguedas, se puede apreciar que sus trabajos van más allá del resultado configuración de elementos sobre un plano y su experiencia con el manejo de los materiales, su trabajo de componer visualmente imágenes se da gracias a herramientas de

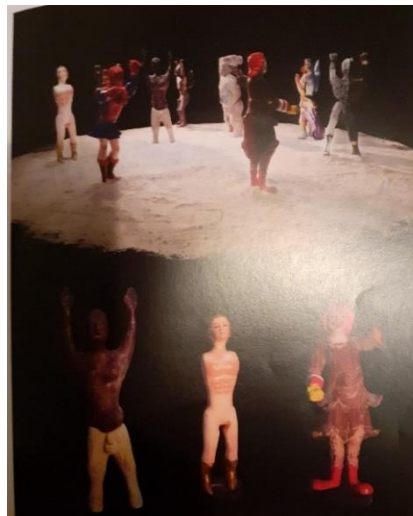
múltiples conexiones como los elementos de composición, según Monge (2019): “caminos, el juego, estados alterados de conciencia, metáfora, la conciencia, mapa y las relaciones-parentescos” (p.15).

La curadora de la exposición María José Monge Picado (2019) divide la obra de Arguedas en cuatro temas, lo que para mí son “experiencias” (les llamaré “experiencias” debido a la aficción de su obra en mi investigación): viaje, ritual, aprendizaje y vínculos. El viaje lleva consigo obras que van desde la idea del desplazamiento y metamorfosis hacia una lectura introspectiva de la vida. El ritual según Monge (2019) “nos lleva a una concepción del tiempo y de transformación de lo individual a lo social, de lo físico a lo espiritual mediante el enmascaramiento, decapitación y ofrenda” (p.41). En el aprendizaje se expresa el andamiaje de la estructura profunda de las obras, un “desaprender para aprender”, lo que hace referencia según la curadora hacia imágenes propias de la niñez y de nuestra historia. La dimensión de los vínculos parte de interrogantes sobre la identidad de ser y estar en un contexto determinado, el “ser parte de”.

Cuadro 2

Referentes Artísticos

El disparador creativo: Exhibición *El Aprendiz*

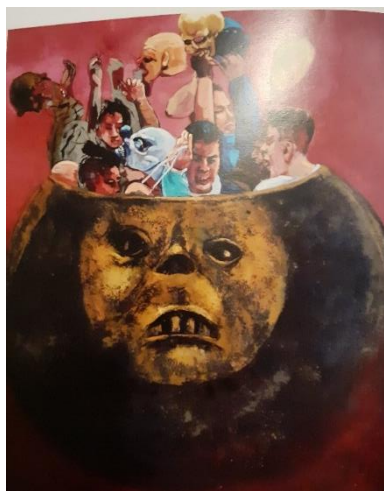


El Viaje

Figura 3. *Barca*. Xilografía (2014)

El Ritual

Figura 4. *Caminantes*. Instalación (2013-2019)



El Aprendizaje

Figura 5. *La Mano*. Ensamble (2017)

Los Vínculos

Figura 6. *La Olla*. (2017)

Fuente. Elaborado a partir de: Monge, P. (2019). *El Aprendiz*, Adrián Arguedas. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central

El Aprendiz funcionó como disparador de creación dentro de la problemática de la representación, ya que los cuerpos de la obra generan una articulación de una experiencia a partir de la composición de imágenes de diferentes lugares, para llevarlos como líneas de interrogantes que pueden ir hacia la creación de una escena, es decir otra representación que ya no es solamente plástica.

6. Fundamentos teóricos iniciales

6.1 Composición y movimiento: hacia la dramaturgia de la imagen

La propuesta de la dramaturgia del espacio, según Ramón Griffero (2011) “propone de entrada un acercamiento crítico sobre la comprensión de múltiples posibilidades de estructuras formales para la composición escénica”. Las estructuras formales elementales del alfabeto de composición se pueden resumir en las siguientes: la disección del formato, los focos en el espacio escénico y su tipología, lo orgánico y lo gráfico, movimiento, ritmo, asimetría y simetría, cuerpo y objeto. Estos elementos toman trascendencia de acuerdo con su descontextualización de la vida cotidiana para trasladarse a la vida escénica, es decir, se saca del contexto cotidiano para ponerse en otro contexto, ocupado por cuerpos y objetos que de acuerdo con su disposición en el espacio y tiempo se transforman para crear poéticas visuales.

Es gracias al manejo de los elementos formales que la alfabetización escénica, puede descontextualizar o deconstruir la geometría social de la vida cotidiana para crear un lenguaje escénico propio. Cabe destacar que el arte escénico tal como menciona Griffero, es un arte atávico, deviene por una historia de la expresión estética y el manejo de la *techne* para su establecimiento como arte, por eso menciona que el elemento de la disección del formato rectangular es primigenio como el lugar abstracto y espacio vacío para contener las dramaturgias de la imagen.

La construcción de la narrativa visual escénica que surge del imaginario de la experiencia humana dependerá entonces de un manejo elemental del formato rectangular, su disección base funcionará como orientación para dar un orden del cuerpo y el objeto en el espacio.

Para el trabajo del cuerpo y los objetos, como se mencionó anteriormente es importante su descontextualización, con el fin de comprender que el cuerpo y objetos en la escena son elementos dispuestos sobre el espacio para crear una dramaturgia visual. Para esto, el cuerpo debe tener un manejo kinésico maleable y una razón compuesta en el espacio; por otro lado, los objetos cuando se colocan en la escena llevan intrínsecamente conceptos, es decir fuentes de conocimientos de cosas que nos remiten a muchas posibilidades de lecturas dentro de la dramaturgia del espacio. En este lugar el cuerpo y objeto se vuelven también conceptos, su relación o separación puede modificarse, resemantizar y crear otros significados gracias a elementos de la plástica escénica

Una particularidad de los cuerpos en el espacio, según Griffero, es su capacidad de manejar el foco en la escena, sobre todo a través de la mirada, generan la lectura de la película escénica desde la relación con el espectador, sin embargo, Griffero no escatima en mencionar que los objetos en diferentes planos pueden guiar la mirada del espectador. Por lo tanto, el cuerpo y el objeto como constructores de signo se encuadran a partir de su asimetría o simetría y de composiciones orgánicas o gráficas, en distintos ritmos en planos o zonas de acción para que se transformen analógicamente en guía de la percepción del espectador.

Con el manejo del fenómeno antes expuesto, el rectángulo deja de ser una forma virtual básica para transformarse a una narrativa espacial. Desde la reflexión crítica sobre el abordaje del espacio de Griffero, es importante entrar en un proceso de alfabetización escénica con el propósito de generar imágenes escénicas. El arte escénico según Griffero, posee sus propios paradigmas de visualidad y construcción que se nutren a partir de otras, pero que no olvida sus orígenes, entonces, el ejercicio de la composición se encuentra en la práctica constante del oficio del creador de dramaturgias del espacio.

6.2 Representación

El río y el "to perform"

Voy al río de mi pueblo que solía ir de niño, le muestro a mi instinto el camino hacia este, conozco el lugar perfecto para bañarme, estoy en el agua, pero la sensación del río es distinta, a pesar de haber estado en la misma experiencia más de dos veces. Regreso a la casa y mi amigo me pregunta: ¿qué tal el río?

Cierro los ojos y en el esfuerzo de sentir la sensación del agua para contar mi experiencia, trato de escenificar en mi cabeza, trato hacer un “to perform-representar” de cuando estaba en el río. Para Schechner (2012) en las artes, “to perform” (escenificar) es montar un espectáculo, una obra de teatro, una danza, un concierto. En la vida cotidiana, “to perform” es hacer alarde, irse a los extremos, poner énfasis en una acción para quienes observan”(p.58).

¿Cómo puedo mostrar la acción de estar en el río? Schechner (2012) podría darme una pista, para dar respuesta ante el problema de las acciones de hacer y mostrar haciendo de la experiencia en el río: “explicar el mostrar haciendo es un esfuerzo reflexivo por aprehender juntos el mundo de la representación y el mundo como representación” (p.59).

Según Schechner (2012) “to perform puede entenderse también en relación con: ser, hacer, mostrar el hacer, explicar como se muestra el hacer” (p.58). Entonces, mi representación de la experiencia en el río es una acción determinada donde muestro algo soy y estoy en una modulación en el tiempo que ya no es el mismo del inicio, es dos veces, esta pista tiene el nombre de “conductas restablecidas”.

Mi conducta realizada dos veces en el río es una conducta restablecida producida por el ejercicio del aprendizaje de la vida cotidiana, es decir de la enseñanza desde niño hacia adultez del camino hacia el río y la experiencia de sumergirme; para representar el “to perform” a mi amigo desde las artes implica entrenamiento y ensayo, tal como la enseñanza y aprendizaje de las acciones y valoraciones culturales que regulan la conducta humana.

La acción de bañarme en el río y contar mi experiencia ambas son representaciones que se componen de conductas restablecidas, pero cada representación tiene su particularidad ya que la conducta, los sucesos y el contexto de la representación de cada evento (uno en la vida cotidiana y otro desde el arte) pueden ser recombinados, variados y cada suceso no es exactamente igual. Tal como señala Schechner aunque se dé una réplica del mismo evento el contexto varia la recepción del mismo gracias a la interactividad y materialidad, haciendo que el acontecimiento de la representación sea único en cierto espacio-tiempo con su interacción-relación.

La acción de representar es un no lugar entre líneas que juega con los valores del espacio-tiempo e interacción-relación, donde se muestra algo que vas más allá de lo que se lleva a cabo, la acción-performs es un encadenamiento de hechos o investigaciones sobre nuestra conducta dos veces realizada, es el reconocimiento de nuestras vidas en torno a nuestro comportamiento y el ejercicio de la conciencia de ser representado.

No he resuelto el caso de qué forma contar mi evento, desde las artes en esta investigación escudriñé sobre el proceso de creación para llevar a cabo una puesta en escena. El buen augurio sobre como guiar mi camino de director que enlaza experiencias, es el aforismo de Heráclito (como se cita Schechner, 2012): “nadie puede entrar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia mortal en la misma condición” (p. 58).

6.2.1 Tipos de Representaciones

La variabilidad de ir y estar en el río

La acción de la representación de la situación de mi experiencia en el río, el “to perform” en si, puede darse según Schechner (2012) en ocho situaciones distintas: 1) en la vida cotidiana (cocinar, socializar, “simplemente vivir”, 2) en las artes, 3) en los deportes y otros entretenimientos populares, 4) en los negocios, 5) en la tecnología, 6) en la sexualidad, 7) en la ritualística (sagrada y secular) y 8) en el juego. He visto como la vida gracias a las pistas de Schechner, como la vida cotidiana está cargada de tipos de representaciones, su tipología devente de acuerdo con situaciones específicas de los eventos y con la particularidad de que sus acciones pueden mezclarse, traslaparse unas con otras, pero tal como argumenta el autor, las distintas situaciones están mezcladas y prácticamente están contenidas en la vida cotidiana misma.

En esta investigación pongo lupa sobre el territorio-problema de las representaciones en las artes y el entretenimiento popular y por otro lado el ritual y el juego, desde el género de representación que se mezcla en todas las situaciones como cualidad e inflexión de la conducta en la vida cotidiana.

El territorio-problema es cómo desde las artes se crean conexiones de la vida cotidiana con distintos materiales providentes de múltiples representaciones, en este caso desde el entretenimiento popular y del juego y el ritual.

El problema de la representación del río del contar mi experiencia en ese lugar desde las artes, hace que me coloque en una disposición de hacer conexiones entre la representación del reconocimiento de mi vida cotidiana del evento específico y la posibilidad de conectar y componer imágenes para representar el “mundo como representación”.

6.2.2 Las artes representacionales

La profundidad de la poza: la representación del “to perform” desde las artes

Decir que el arte hace conectar situaciones de representación de la vida cotidiana parece sencillo, o decir, por ejemplo, qué es arte, pero al igual que la profundidad de una poza, esconde una problemática, una dificultad que debe de tomarse en cuenta para designar algo como representación artística. Para Schechner (2012) “la decisión sobre qué es arte depende del contexto de la circunstancia histórica, de los usos y de las convenciones locales” (p.65).

Hay algo dentro de la experiencia sensible que nos llama a nombrar algo como arte; la palabra más allá de un prejuicio categórico es un fenómeno perceptual de la representación de la vida cotidiana, y es tan importante para el mundo de la representación que para Schechner (2012) los objetos rituales culturales de cierto periodo histórico se transforman en piezas artísticas de otras culturas y periodos. Para Schechner es complejo separar la experiencia del arte lo ritual o también el entrenamiento popular y el juego de lo ritual; en toda experiencia estética del arte hay una idea de interacción y placer tal como las representaciones ritualística, y a su vez el ritual contiene entretenimiento popular y juego.

Desde la diversidad de las artes de la representación podemos sentir en el vértigo de ir al fondo de la poza como hay una similitud de la experiencia de la situación de estar en un evento ritual o en un juego deportivo a una representación artística, la diferencia radica en el contexto de la representación del arte y la conducta esperada entre la relación de autores y espectadores.

Cuando perdí el miedo a bañarme en la poza, puedo percibir que hay algo que nos impulsa a pensar la diferencia entre los tipos de representaciones, para luego percibir como las artes escénicas pueden conectar, lanzar y componer imágenes a partir de otras situaciones de la conducta restablecida: “la vida cotidiana, la vida ceremonial y la vida artística consiste en gran medida en rutinas, hábitos y rituales: la recombinação de comportamientos ya realizados” (Schechner, 2012, p. 70).

La conducta restablecida según Schechner (2012) “son acciones físicas, verbales o virtuales que no se dan por primera vez, sino que han sido preparadas y ensayadas. Una persona puede darse o no cuenta de que está llevando a cabo (performing) un segmento de la conducta restablecida. También se le conoce como la conducta dos veces realizada” (p. 60). La recombinação de fragmentos, experiencias y acciones dos veces hechas lleva a percibir el “yo” dentro de la poza en otro momento y estado al contar a través del arte el acontecimiento a mi amigo.

Saliendo del agua, húmedo y sentado en la piedra a lo *Le Penseur de Rodin* con las pistas de Schechner (2012) en mi cuerpo, percibo al director escénico como un sintetizador, recombinador, compilador o editor de acciones anteriormente practicadas.

Mi acto de reflexión sobre la piedra lleva consigo recalcar la importancia de cómo la conducta restablecida es simbólica y reflexiva. El director escénico debe tener una actitud de desear desnudar los significados de conducta restablecida, para ser descodificados hacia un espectador informado con los códigos del contexto espacio-temporal donde se da el restablecimiento de la conducta a través del mismo hecho escénico.

No puedo quedarme solo en el acto de la piedra sentado, representar según Schechner tiene un componente de entretenimiento, mi amigo me pregunta ¿cómo está el río? Mi respuesta ya con pista de cómo llevar mi experiencia a ser contada por medio del arte lleva consigo el entretenimiento, el cómo lo cuento dependerá de que mi amigo quiera ir, repetir o representarse también en el mismo en el río.

6.3 Hipertexto

6.3.1 Primeras búsquedas

Cuando pienso en componer una escena en mi mente se establece una multiplicidad de conexiones de datos que me llevan a otros; cuando pienso en composición a partir de hipertexto pienso en una forma de trabajo de dirección escénica, que lleve las conexiones de representación de mi mente hacia otra representación en la puesta en escena.

La red de redes conocida como Internet según Tubau (2011): “aunque no se trate exactamente de lo mismo, internet es un conjunto de redes conectadas que funcionan a nivel mundial y que permite conectarse a usuarios y ordenador, mientras que la red mundial (www) es un protocolo de transmisión que permite compartir archivos de manera sencilla a través de Internet” (p.386).

La búsqueda de elementos en *red en la red*, me permite crear enlaces con muchas fuentes de información gracias a su forma de transmisión de archivos. La información en la red se da a partir de hipertextos. El hipertexto según Roland Barthes (como se citó en P. Landow, 2006) “es un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como enlace, nodo, red, trama y trayecto” (p.24).

La relación de la definición de Barthes con P. Landow (2006) es que este último la acuña al fenómeno del hipertexto informático, abrazando la definición de Theodor H. Nelson, como una escritura de carácter no secuencial en la tecnología informática de “un texto que se bifurca permitiendo que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva” (p.26). Es en este momento donde me brillan los ojos como el niño que ordena objetos, recortes y juguetes en la repisa, análogo la descripción anterior con el trabajo de composición de la puesta en escena como la creación de una pantalla interactiva donde el público elige entre las composiciones que divergen en otras.

Esta forma de ordenar y conectar elementos Tubau (2011) lo define a partir de la noción de hiperenlaces, hipervínculos o vínculos como partes fundamentales que permite conectar hipertextos. Para Tobau un hipertexto se caracteriza “por tener hiperenlaces que permiten conectarlo con otros textos, páginas web o lugares específicos (lexías). La palabra hipertexto suele usarse para referirse a todo tipo de documento digital con enlaces, ya se trate sólo de texto, de imágenes o de contenidos audiovisuales” (p.385).

La forma de cómo se conectan las lexías esos lugares específicos por medio del hipertexto, es una herramienta que según P. Landow (2006) suministra un seguimiento de referencias individuales, así como la navegación por toda la red de conexiones. El director desde el hipertexto es un niño en una juguetería creando composiciones mediante enlaces de lexías de diversas características.

6.4 Hipertexto y Rizoma

Sin duda no puedo sacar el rizoma de mi investigación, el concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Felix Guattari en (1977) se ha vuelto parte de una cartografía de mis búsquedas de creación, no fue casualidad encontrar en P. Landow una relación del hipertexto con el concepto de Rizoma.

Para P. Landow (2006) hipertexto y rizoma se relacionan en la forma que se vinculan las lexías como las multiplicidades dentro del rizoma, como un mapa, “mapa e hipertexto se relacionan directamente con la intervención, con la interacción” (p.94).

Otra relación importante con el hipertexto es la vinculación de la memoria a corto plazo o la antimemoria que describen Deleuze y Guattari, para las tecnologías de la información como dicen P. Landow podría resultar un disparate hacer tal relación, no obstante se podría relacionar con la provocación de las velocidades de las búsquedas de información en la red: “la cualidad provisional, temporal, cambiante en virtud de que los lectores hacen de las lexías individuales el centro temporal de su movimiento través de un espacio informacional” (P. Landow, 2006, p.95).

La relación del mapa, meseta y el pensamiento nómada se mueve dentro del hipertexto de la forma en que hacemos el navegar en la red, además la forma de impredecibilidad y la discontinuidad de las imágenes y creación de enlaces. La forma visual del fenómeno de un hipertexto es un rizoma, y la propuesta del rizoma es la estructura profunda o contraparadigma en de un hipertexto; esta relación nos lleva a la idea del director compositor nómada hiperenlazado en la escena.

III

METODOLOGÍA UTILIZADA

Para la propuesta del proceso de investigación, tomé como base el trabajo del proceso metodológico elaborado por mi persona en distintos proyectos, a partir de la estructura epistemológica de los principios del rizoma que permitieran establecer la búsqueda de los caminos de dirección escénica para la composición a partir del objetivo de la problemática en cuestión. Esta propuesta, se llevó a cabo con la integración de un grupo focal de intérpretes.

La metodología se llevó a cabo mediante la conjunción de los principios rizomáticos de: conexión heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Estos principios operaron como agenciamientos hipertextuales en las sesiones mediante tres etapas (de duración de un mes cada una).

El concepto de rizoma es visto como una instancia de análisis sobre las estructuras del conocimiento, propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari en (1977). Relacionan la biología y la metamorfosis de la metáfora de Kafka (1975) para pensar el mundo como una madriguera, como una multiplicidad de entradas que se recorren de forma nómada y generan agenciamientos de conocimientos para crear estructuras o máquinas.

7. Multiplicidad Rizomática: agenciamientos para la composición

Para comprender el concepto de rizoma, Deleuze y Guattari hacen referencia a procesos claves que se generan a través de multiplicidades; lo múltiple en el rizoma se mueve desde su forma más elemental, tal como Deleuze y Guattari (2010) describen, “un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas... Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas” (p.16).

La estructura de raíces múltiples, por donde se mueven los conocimientos de manera rizomática, se mueven a partir de agenciamientos que se conectan con otros, *creando un cuerpo sin órganos*, es decir, una multiplicidad, es aquel movimiento generado por los agenciamientos que permite conectar líneas, series y segmentaridades:

“La mayoría de métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo lineal, mientras que una unidad de totalización se afirma tanto más está en otra dirección, la de un círculo o en un ciclo. Siempre que una multiplicidad estás incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de combinación” (p.15).

En este punto, fue indispensable pensar en la multiplicidad de combinaciones para generar series de composición y movimiento escénico.

Se puede decir que en una multiplicidad rizomática, se pone en juego la concepción dicotómica, de la fórmula “un deviene dos”, es decir, se inserta dentro de la lógica binaria de una unidad de cuerpo totalización significativa, que es dialéctica, para orientarse hacia un cuerpo sin órganos, ya no es sujeto ni objeto, sino agenciamientos maquínicos. De esta forma, para componer una escena de manera hipertextual, no se puede dar mediante dicha fórmula sino a partir de agenciamientos entre el cuerpo y objeto en la escena que de manera dialéctica conforman la dramaturgia del espacio.

Los agenciamientos son líneas y velocidades que actúan en los medios de la multiplicidad, para extraer un “territorio”, en los agenciamientos, según Deleuze y Guattari (2010), “la primer regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad” (p. 513). Entonces, en los territorios descubiertos por los agenciamientos se visualiza su contenido y expresión, divididos en agenciamientos maquínicos y de enunciación; en uno se evidencia el hacer y el otro lo que se dice de ese hacer, pertenecen a estratos-signos, pero que una multiplicidad los agenciamientos, se constituyen de “líneas de desterritorialización”. Por lo tanto, a la hora de componer agenciando elementos, es importante descubrir su territorialidad, es decir su posibilidad de generar vínculos y conexiones.

En los agenciamientos, en una multiplicidad, se preguntará cómo opera la máquina abstracta, qué “territorio se desterritorializa”, y si los estratos de los signos en una multiplicidad pueden llamarse “cuerpos sin órganos”. El “agenciamiento maquínico” se evidencia en un estrato como organismo de totalidad significativa o una atribución dada al sujeto (dicotomía) del objeto (pivote) que se desterritorializa. Por ejemplo, para los autores un libro es un

agenciamiento, no contiene relaciones dicotómicas de sujeto ni un objeto para otro sujeto, sino, para Deleuze y Guattari, un libro (2010):

En tanto agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender tan sólo hay que preguntarse con que funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (p. 10)

Deleuze y Guattari describen al libro como una máquina, en el cual es importante comprender con qué máquinas funcionan sus agenciamientos, y de cuál tipo de cuerpo sin órganos se compone el libro, o bien una escena. Me pregunto si la composición escénica funciona como una especie de máquina compuesta de cuerpos sin órganos, funcionado a partir de una multiplicidad de agenciamientos.

Se habla ya de una multiplicidad rizomática distinta a otras multiplicidades. En el rizoma, las multiplicidades que contiene un agenciamiento, se conectan través de un cuerpo sin órganos, es decir un modo de conectar, por el cual es necesario movimientos que se alejan de su territorio aparente: la “desterritorialización” que conecta líneas de fugas sobre supuestos territorios bloqueado o segmentarizado de la máquina abstracta.

La máquina abstracta para Deleuze y Guattari no existe, ya que esta concepción daría como resultado una suerte de idea platónica o apego de universalidad y transcendental, por el contrario, la máquina abstracta es concreta en tanto actúa en agenciamientos reales, y por lo tanto este tipo de máquina ignora las formas y sustancias, moviliza el cuerpo sin órganos de una multiplicidad. Es decir, no hay una forma de componer, hay una máquina que mueve los elementos, esa máquina es la capacidad del director de agenciar elementos y generar multiplicidades.

Dicha movilización se da partir de sustancias ya formadas en los agenciamientos, pero gracias al plan de consistencia se van generando como “materias-funciones” desde esas sustancias en estados de libertad variable; como ejemplo de la máquina abstracta los autores mencionan: la máquina abstracta de Beethoven o Bach, Einstein o Galileo. Pero la máquina, posee muchas variaciones relativas, esto en cuanto a su contenido y expresión, es una meseta de variación que pone en juego las variables antes mencionadas, por ejemplo “la desterritorialización absoluta implica un “desterritorializante” y un desterritorializado, que en cada caso se distribuyen uno para la expresión, el otro para el contenido, o a la inversa, pero que siempre vincula una distinción relativa entre los dos” (Dosse, 2009, p. 520).

La composición de la dirección escénica es un agenciamiento no es una tendencia u forma única, la composición desde el lugar de Deleuze y Guattari, en tanto se mueva como máquina abstracta, pero bien puede llevar a otro tipo de relaciones maquínicas si pierde su cualidad de metamorfosis, multiplicidad rizomática y le atribuye un objeto. Según, Deleuze y Guattari (2000): “escribir no tiene nada que ver con significar, si no con deslindar cartografiar, incluso

parajes” (p.11). Es desde este lugar, que la metodología de la creación de la puesta en escena, parte de agenciamiento que no obedecen a un ordenamiento lineal de la notación escénica.

Los enunciados anteriores, dilucida que una multiplicidad rizomática implica ir hacia lo más simple, hacia una unidad múltiple: rizoma, por lo tanto, lleva consigo unos principios de consistencia. ¿En qué consiste la unidad múltiple del agenciamiento? ¿Qué hay en un rizoma? ¿Qué hay en una dirección de escena? “En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el crab-grass“ (Deleuze y Guattari, 2000,p.13).

7.1. Principios generales del Rizoma para la composición de la puesta en escena

7.1.2 Conexión y heterogeneidad: Etapa 1 (Enlace 1)

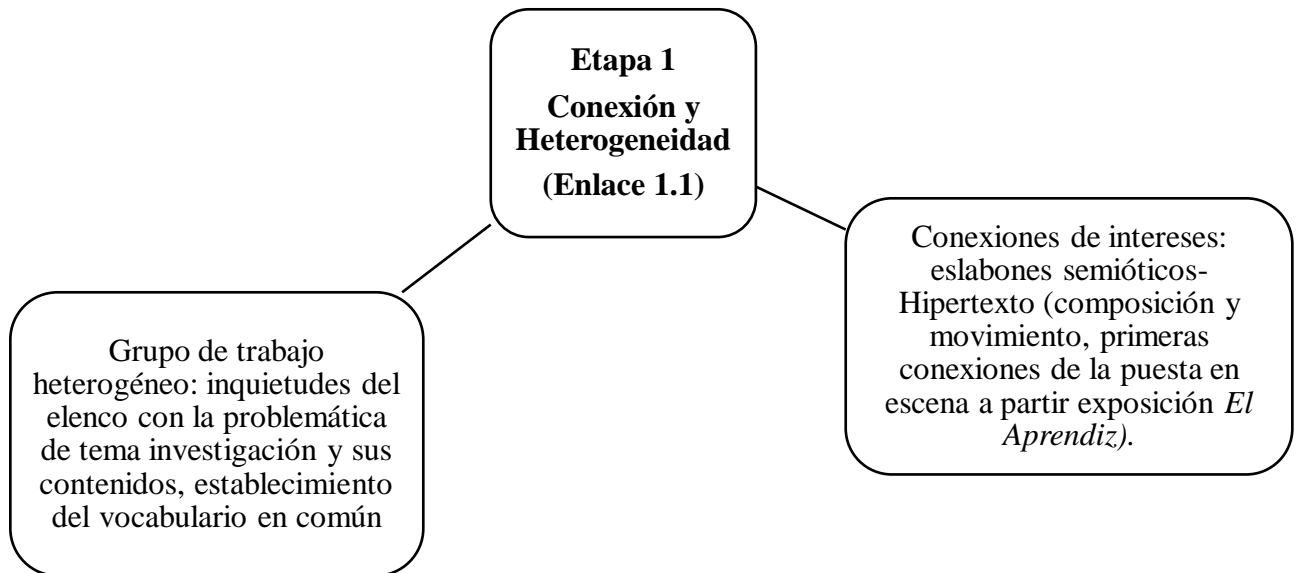
En un rizoma, un rasgo no hace referencia a otro lingüístico, si no que crea conexiones con “eslabones semióticos” de divergente procedencia; estos se conectan con diferentes formas de codificación que según Dosse (20210) “pone en juego sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos colectivos” (p.13). Los agenciamientos conectan eslabones semióticos, es decir, se generan “agenciamientos colectivos de enunciación” (por ejemplo organizaciones de poder, circunstancias de las luchas sociales, las ciencias y el arte) que operan a la vez, en agenciamientos maquínicos.

Dentro de este principio, un rizoma no para de conectar eslabones semióticos, Deleuze y Guattari (2010) ejemplifican: “un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay

lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales” (p.13). La lengua es heterogénea, subterránea que busca conexiones con otras raíces, se inserta en una multiplicad conectada por un agenciamiento; por ello desde el rizoma, se analiza el lenguaje descontrolando su funcionamiento en condiciones que no generan conexiones.

El principio de conexión y heterogeneidad, desde la interpretación del ejemplo de la lingüística, descompone raíces de la estructura interna de un conocimiento, es una máquina que busca la raíz para descomponer la estructura de esta, evitando relaciones de conexiones arborescentes-homogéneas, impidiendo órdenes jerárquicas del lenguaje.

Diagrama 1
Etapa 1 (Enlace 1.1)
Conexión y Heterogeneidad



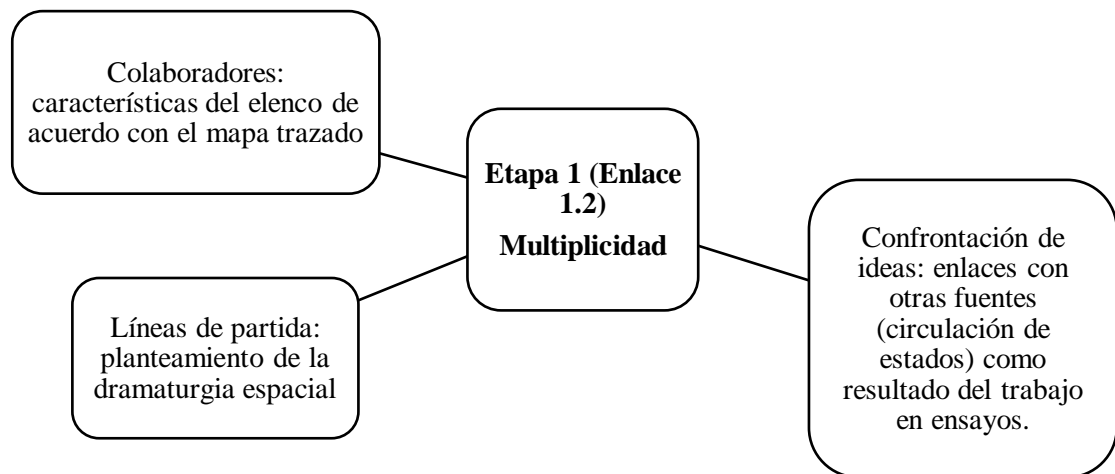
Fuente. Elaboración propia.

7.1.3 Principio de multiplicidad: Etapa 1 (Enlace 1.2)

Se entiende la multiplicidad solo cuando es asignada al sujeto y no al objeto, no vista desde una dicotomía, por lo tanto, no posee sujeto en sí mismo ni objeto. El ejercicio de la multiplicidad acusa las pseudomultiplicidades arborescentes, por ello, las multiplicidades son rizomáticas. Una multiplicidad parte de determinaciones que aumentan su dimensión en otras, a las que se les denomina agenciamientos; según Deleuze y Guattari (2010), “un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (p.14).

En una multiplicidad rizomática solo hay líneas, no hay puntos estructurales; los números se tornan ahora como líneas de devenir de multiplicidades variables de acuerdo con su dimensión en un campo. Es decir, que ya no se establecen unidades de medida, por el contrario, variedades de medición, multiplicidades. Los autores toman como ejemplo la composición musical del pianista canadiense Glenn Gould, una observación del contrapunto, en donde crea una composición en la cual, un conjunto de puntos musicales los transforma en líneas, acelerando la ejecución de un segmento en el campo.

Diagrama 2
Etapa 1 (Enlace 1.2)
Multiplicidad



Fuente. Elaboración propia.

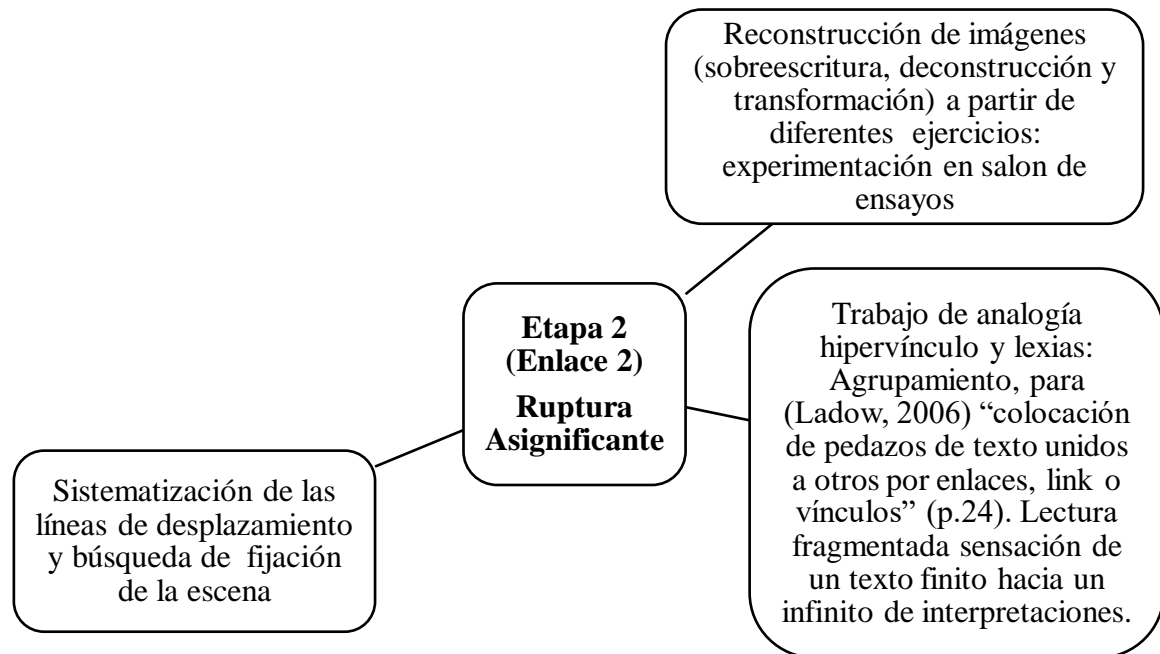
Todos los aportes y materiales serán llamados como circulación de estados, (multiplicidades), en busca de una cartografía que trace el mapa de la tesis propuesta en conjunto; la multiplicidad amplía la imagen de los objetivos (hecha ya en la conexión heterogénea) a partir del flujo (motivación) de circulación de estados.

7.1.4 Principio de ruptura asignificante: Etapa 2 (Enlace 2)

Dentro de la multiplicidad rizomática, las líneas pueden interrumpirse en cualquiera de sus campos, no obstante, al desterritorializar su conexión se regenera en otro agenciamiento. Entonces sus rupturas no acaban de generar o reconstruirse en otras líneas de fuga, de segmentación con velocidades variables.

¿Cómo se concibe una ruptura asignificante? Partiendo de la que multiplicidad rizomática, es precisamente una antigenealogía. Un libro, para los autores, no es una representación o imagen del mundo, tornar rizoma con el mundo, desterritorializa el mundo y el mundo provoca una desterritorialización del libro.

Diagrama 3
Etapa 2 (Enlace 2)
Ruptura Asignificante



Fuente. Elaboración propia.

Esta etapa se trabajó a partir de los aportes de las multiplicidades, en donde fue importante qué lexías funcionarían con otras, más que buscar el significado individual de los mismos, es decir su importancia en el funcionamiento con otras composiciones que llevarían hacia el acercamiento de la dramaturgia del espacio en la siguiente etapa o enlace.

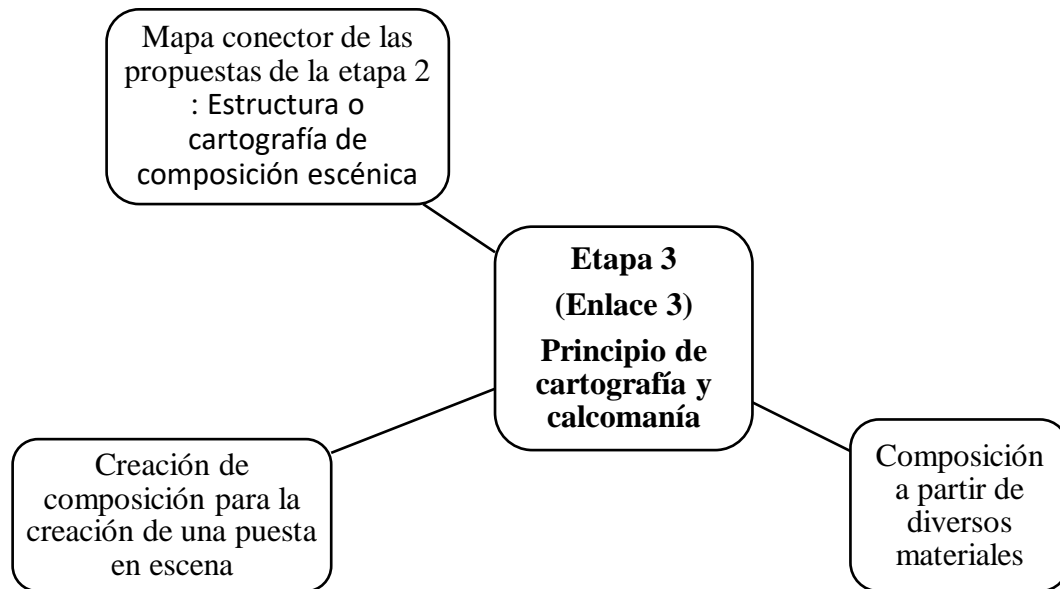
7.1.5 Principio de cartografía y calcomanía: Etapa 3 (Enlace 3)

En el quinto y sexto principio, se describe que una multiplicidad rizomática no da respuesta a un modelo generativo o estructura, es decir a calcomanías; un rizoma es un mapa de cartografías de campos, siempre en una constante performatividad:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en el plan de consistencia...Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de performance, mientras que el calco siempre remite a una supuesta competencia (Deleuze y Guattari, 2010; p, 18).

Pese a la performatividad del mapa, el mismo puede contener calcos; por la versatilidad del mapa es posible que se hagan calcos del mismo, pero los calcos (formaciones aisladas o fotografías) deben retornar al mapa, los calcos pueden llevar a una imagen neutralizada de la multiplicidad del agenciamiento, puede estructurar el rizoma y reproducir puntos muertos, para entrar en “competencia” y ya no en “performatividad”.

Diagrama 4
Etapa 3 (Enlace 3)
Ruptura Asignificante



Fuente. Elaboración propia.

7.2 Consecución de los objetivos a partir de etapas o enlaces de la metodología

Cuadro 3
Consecución de los objetivos a partir de la metodología

Objetivo	Etapas (Enlaces)	Actividad	Resultados esperados	Indicadores de logro
Analizar el concepto de hipertexto como elemento de composición para organización de la escena.	Etapa 1 (Enlace 1.1) Conexión y Heterogeneidad (Enlace 1.2) Multiplicidad	Por medio enlaces conceptuales e improvisaciones de acciones físicas sobre espacio de representación, se trazaron líneas de trabajo sobre el análisis del hipertexto como herramienta de composición. Ejercicios guiados de improvisación con el disparador para componer en el espacio.	Generar un vocabulario en común sobre el trabajo con el hipertexto. Componer la notación del espacio y movimiento escénico a partir de las primeras conexiones de la exposición El Aprendiz	Un puente de comunicación entre el director y el elenco con el vocabulario en común para el trabajo de composición escénica. Líneas de partida: planteamiento de la dramaturgia espacial
Construir el problema de la representación desde la exposición el Aprendiz Adrián Arguedas para la construcción de hipertexto.	Etapa 2 (Enlace 2) Ruptura Asignificante	Realizar agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas. Reconstrucción de imágenes (sobreescritura, deconstrucción y transformación) a partir de diferentes ejercicios: experimentación en salón de ensayos	Interiorizar la experiencia y el lenguaje estético de la obra de Arguedas como disparador creativo para la representación escénica. Sistematización de las líneas de desplazamiento y búsqueda de fijación de la escena Trabajo de analogía hipervínculo y lexías	Aplicar el lenguaje del disparador creativo mediante improvisaciones con el elenco para ser representados en el espacio escénico. Lectura fragmentada sensación de un texto finito hacia un infinito de interpretaciones.
Integrar los fenómenos de hipertexto y representación desde la obra de Adrián Arguedas en un laboratorio de creación, como	Etapa 3 (Enlace 3) Principio de cartografía y calcomanía	Integrar por medio de la creación de enlaces, para la construcción de la composición escénica a partir de	Construcción de la articulación de una escena.	Evidenciar en la escena el rol del director como compositor que va allá de la composición visual, integrando múltiples

elementos para la composición escénica de la puesta en escena.		los objetivos y etapas anteriores. Mapa conector de las propuestas de la etapa 2 : Estructura o cartografía de composición escénica	Creación de composición para la creación de una puesta en escena	elementos en su composición para la construcción de la escena.
--	--	---	--	--

Fuente. Elaboración propia a partir de los insumos del Seminario de Graduación en Dirección Escénica (2019)

IV

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA EJECUCIÓN DEL PROYECTO

K. Stanislavski dice: Pensamos, soñamos, estamos de luto en cierto tempo-ritmo ya que revelamos nuestras vidas en todos esos momentos. Y donde hay vida, existe acción; y donde acción, existe movimiento; y donde hay movimiento, existe tempo, y donde hay tempo, existe ritmo.

Rodrigo David dice: Pensamos, soñamos, hay imágenes como estelas nostálgicas que se develan en cierto tiempo y ritmo, como si la vida del director estuviera presente en ese momento de la composición de la escena. La escena es vida, y donde hay vida existe acción...

4.1 En búsquedas experiencias para volverme compositor escénico

El proceso de construcción de la puesta en escena fue transcurrir entre la experiencia del “to perform” y el juego entre los objetos en diferentes planos, para guiar la mirada del espectador. Es decir, el ejercicio de dirección en este proceso partió del cómo llevar una experiencia de escenificar un motivo a partir de la técnica de la composición escénica.

El reto que presentaré a continuación, describe el proceso de dirección a partir del concepto de director como compositor de hipertexto, ya que como apunta Schechner (2012) el “to perform” es escenificar un espectáculo, lo que llevo para mí, apuntar la mirada a componer una pieza a partir de multiplicidad de conexiones y redes, para ordenar esas imágenes en el espacio de representación y compartirlos con el vínculo del público.

¿Qué hice durante el proceso? Busqué un pretexto para generar una experiencia para volverme compositor escénico, como un creador de trayectos asociativos entre un disparador creativo, la exhibición *El Aprendiz*, mi información-formación como autor-director en potencia, que por medio de lexías me permitan obtener los vínculos necesarios para crear una puesta en escena.

4.2 Sobre el enlace 1: conexión, heterogeneidad y multiplicidad

El propósito de esta etapa fue analizar el concepto de hipertexto como elemento de composición para organización de la escena, por medio enlaces conceptuales e

improvisaciones de acciones físicas sobre espacio de representación, se trazaron líneas de trabajo sobre el análisis del hipertexto como herramienta de composición.

En la fase de conexión y heterogeneidad, establecí las conexiones entre el concepto de hipertexto y las posibilidades de enlazar materiales, recursos e insumos a partir del disparador creativo de la exhibición *El Aprendiz* (2019), para componer en la escena por medio del juego de lexías.

El juego de lexías, tal como Lawndon (2006) lo describe como el conjunto de agrupamiento, colocación, pedazos de textos, unidos por medio de enlaces; este juego lo inicié justamente con la línea de partida, me refiero a colocar el elemento conexión del cual iba a partir el proyecto.

El elemento de conexión que iba a definir la ruta de la creación de la puesta en escena fue como mencioné anteriormente la exhibición *El Aprendiz* (2019). Para eso fue necesario, ponerme en un papel de visitante creador, al transcurrir morbosamente por las salas de exposición del disparador creativo; cuando visité el espacio me percaté inmediatamente de un viaje, esto por la forma en que estaban enlazadas las obras de Arguedas dentro de la exhibición.

Luego de esta mirada, viví una experiencia en cada cuadro, instalación y escultura, sobre una noción de juegos de tiempos y espacios, en ese lugar me vi como un aprendiz de dirección escénica vivenciando morbosamente las piezas del disparador creativo, que su vez me daban

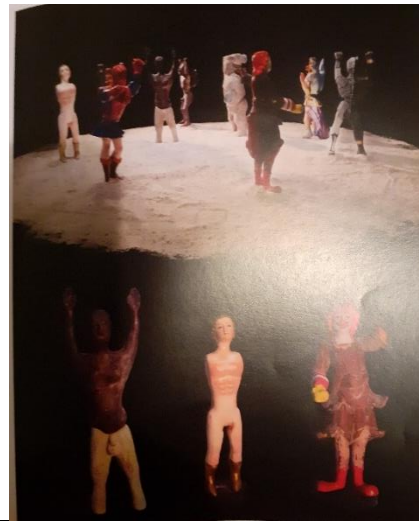
la noción que me invitaban a aprender y a sacudir mi conducta sobre la forma en que percibo mi cotidianidad para performativizar en el escenario.

Bajo esta experiencia, tuve mi primera decisión de dirección escénica, el proceso de composición escénica partiría de los 4 temas en los que Monge (2019) divide la obra de Arguedas en *EL Aprendiz*: viaje, ritual, aprendizaje y los vínculos. Tal como señala Bogart (como se citó en Arguello, 2016) “la decisión rompe con la espontaneidad y crea una serie de restricciones, instaura las reglas del juego” (p. 44).

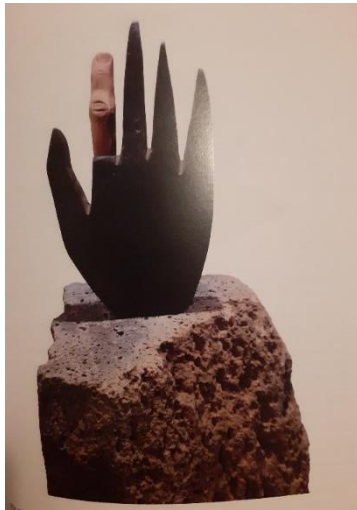
Cuadro 4
Exhibición *El Aprendiz*
Temáticas



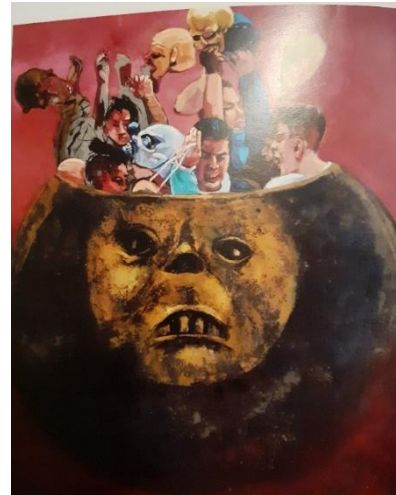
El Viaje
Figura 7. *Barca*. Xilografía (2014)



El Ritual
Figura 8. *Caminantes*. Instalación (2013-2019)



El Aprendizaje
Figura 9. *La Mano*. Ensamble (2017)



Los Vínculos
Figura 10. *La Olla*. (2017)

Fuente. Elaborado a partir de: Monge, P. (2019). **El Aprendiz, Adrián Arguedas.** San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central

En la obra de Arguedas, se puede ver un juego de composiciones en diferentes soportes plásticos, detonatan en mí una experiencia material y espacial para poner en otro lugar de la representación, es decir me denotarán composiciones para entrelazarlas en una dramaturgia

espacial. Para Monge (2019) “en esta ocasión adquiere en relevancia con varias tallas en madera y en piedra, figuras modeladas, ensambles e intalaciones, que subrayan la importancia que las calidades de diversos materiales y la experiencia del espacio y la materia tienen dentro del conjunto” (p. 17).

Cuadro 5
Exhibición *El Aprendiz*
Espacio



Figura 11. *Caminantes*. Instalación (2013-2019)

Fuente. Elaborado a partir de: Monge, P. (2019). **El Aprendiz**, Adrián Arguedas. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central

La pieza *Caminantes*, me hizo conectar la instalación plástica hacia el espacio-formato rectangular de la escena, lo que llama Griffiero una descontextualización que me permitió aproximarme a la representación de una acción escénica. De ahí que una de mis primeras decisiones como director fue que los objetos y cuerpos sobre en el espacio se dibujarían en un círculo contenido en el formato rectangular, lo que me permitió en las otras etapas jugar con los encuadres en búsqueda de la narrativa espacial.

Por el otro, el uso de la sintaxis en la plástica de Arguedas enlaza experiencias semánticas, en las cuales en sus imágenes evocaban símbolos utilizados por los pueblos originarios, escenas de la vida cotidiana que me remitían al lugar donde nací, cuerpos fragmentados y máscaras, elementos inscritos con una gran carga existencialista, lo que para la curadora de la exhibición apunta a que *El Aprendiz* “es además, una especie de máxima que prescribe la observación, la escucha, la exploración y el autoconocimiento, como principios esenciales para crear y para crecer” (Monge, 2019, p. 16).

Los juegos sintácticos y semánticos de la obra de Arguedas, se volvieron una red de conexiones, que principalmente en esta etapa, se convirtieron en la base para motivar mi quehacer, es decir, en esta etapa, afiancé el disparador creativo para llevarlo a hiperenlazar en el espacio escénico.

Cuadro 6
Enlace 1: conexión, heterogeneidad y multiplicidad
Visita a la Exhibición El Aprendiz



Figura 12.
 Recorrido y visionado de las obras. En la foto aparece el actor José David Chinchilla observando la obra *Coronación* (2013)

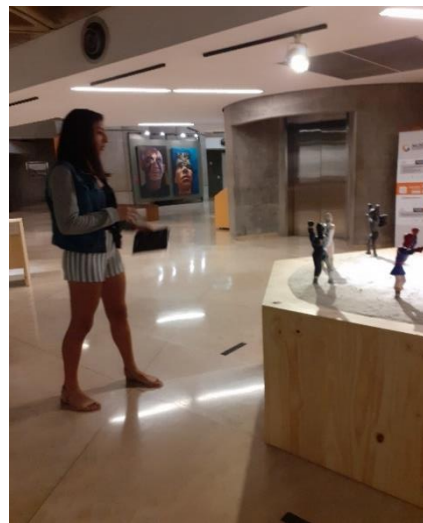


Figura 13.
 Recorrido y visionado de las obras. En la foto aparece la actriz Karol Vega observando la obra *Caminantes. Instalación* (2013-2019).

Fuente. Elaboración propia

4.2.1 Vocabulario en común sobre el trabajo con el hipertexto.

En este juego como un “arbitro de enlaces o agrupamientos”, me propongo a establecer una serie de conexiones como director autor a partir del disparador creativo de la exposición *El Aprendiz*, es en este momento donde comienzo a realizar un ejercicio hipertextos, a partir de preguntas generadoras y al mismo tiempo invité al elenco a interactuar con el espacio de representación visual para llevarlo al espacio de representación de la escena.

La experiencia entre la selección del material del *El Aprendiz* y la sensación de apreciar al elenco en la sala interactuando con las obras, me sugirieron una sinestesia de imágenes a manera de mapas mentales, donde observaba en mi cabeza la película del espacio y tiempo escénico. Iba recreando y tomando decisiones en mi mente, sobre la composición de las escenas a partir de los nombres de las obras, componía formas en movimiento, direcciones, entradas y salidas.

Cuadro 7

Enlace 1: conexión, heterogeneidad y multiplicidad

Conexión a partir de elementos heterogéneos del vocabulario en común y sus multiplicidades



Figura 14. El actor Dago Morales en la sala de exhibición “*El aprendiz*”, recorrido en la sala haciendo un ejercicio de improvisación de imágenes a partir de una obra seleccionada.

Figura 15. En el espacio el grupo de actores en conjunto con el director, realizan una sistematización de experiencia por medio de lexías o enlaces, para generar un vocabulario en común del trabajo en el ensayo.



Figura 17. Visita al taller del artista Adrián Arguedas.



Figura 18. Conversatorio en el taller de Adrián Arguedas, para sedimentar las conexiones y multiplicidades.

Fuente. Elaboración propia

La visita a la exhibición *El Aprendiz* con el elenco, hicimos un recorrido donde íbamos encontrando aquellas contradicciones humanas entre las temáticas de las piezas. Les solicité a los intérpretes que hicieran otro recorrido, con el fin de que cada uno se encontrara en un momento de exploración-lectura individual con la obra, para generar sus propios enlaces.

Para eso, establecí un vocabulario en común con las personas del elenco con el fin de familiarizar, generar líneas de encuentro y fortalecer el diálogo, para la generación del material escénico. Además, dicho vocabulario me permitió comprender las formas de enlaces y sus usos en la práctica para componer en la escena desde los cuerpos y la relación con el trabajo de Arguedas.

Cuadro 7

Enlace 1: conexión, heterogeneidad y multiplicidad

Conexión a partir de elementos heterogéneos del vocabulario en común y sus multiplicidades



Figura 19. Entrenamiento con paisajes sonoros y cualidades físicas.

Figura 20. Ejercicios de composición en el espacio.

Fuente. Elaboración propia

Fue importante que los intérpretes conocieran en la práctica como iban a funcionar sus aportes desde la dramaturgia del actor/actriz con el material propuesto desde la dirección, para la composición y movimiento de la escena. Se establecieron entrenamientos con relación al paisaje sonoro de Murray Schafer, a partir de estimulación de una fuente musical o bien el sonido del espacio, donde los actores recibían estímulos, para crear partituras físicas haciendo enlaces y conexiones entre el sonido, cuerpo y espacio.

Por otro lado, la música y su relación en el espacio físico donde surgían las improvisaciones funcionaban como detonadores de composición y movimiento en el espacio, donde como director las iba seleccionando y generando otro tipo de lexías o conexiones.

Además, como parte de corporizar el concepto de hipertexto, otra práctica con los intérpretes, fue el trabajo con cualidades físicas del sistema de actuación de Mijaíl Chéjov; trabajé con el elenco cómo se podía recuperar la información de experimentar cierta cualidad física y enlazarla con una partitura física (vista de Eugenio Barba) tomando como referente el problema de la representación de la obra de Arguedas al espacio escénico.

Las obras del disparador creativo se fueron agenciando en la colectividad del elenco de actores, donde fue fundamental crear un vocabulario de trabajo en común, para que posteriormente en la etapa de composición en los ensayos, los intérpretes no sintieran una incomodidad cuando el cuerpo de ellos fuera encuadrado y descontextualizado en el espacio escénico, a lo que llama Griffero 2011) “visualizado desde otro lugar y que en virtud de este proceso escénico él deviene signo de la especie, como un cuerpo que representa” (p. 75).

4.3 Sobre el enlace 2: Ruptura Asignificante

La etapa consistió en construir el problema de la representación desde la exposición *El Aprendiz*, para la construcción de hipertexto como fuente de la dramaturgia espacial.

El ejercicio de la representación en mi cabeza de la puesta escena era como si estuviera pintando cuerpos en acción, mis lexías generaban el primer vínculo de mi deseo como director: sacar la pintura escénica de mi mente hacia el espacio de físico de la representación.

Esta metamorfosis entre mi obsesión creativa y el espacio originó la necesidad de escribir y empezar a bocetear como quería concebir la notación del espacio y el movimiento escénico. Realicé dibujos sobre las redes de hipertextuales que sucedían en mí cabeza, para ir componiendo múltiples imágenes. Evidenciar las primeras lexías como composición de la narrativa del espacio, dieron como resultado la sensación de generar una lectura fragmentada del inicio de un viaje, de un texto finito hacia un infinito de interpretaciones.

Cuadro 8

Enlace 2: Ruptura Asignificante

Agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas

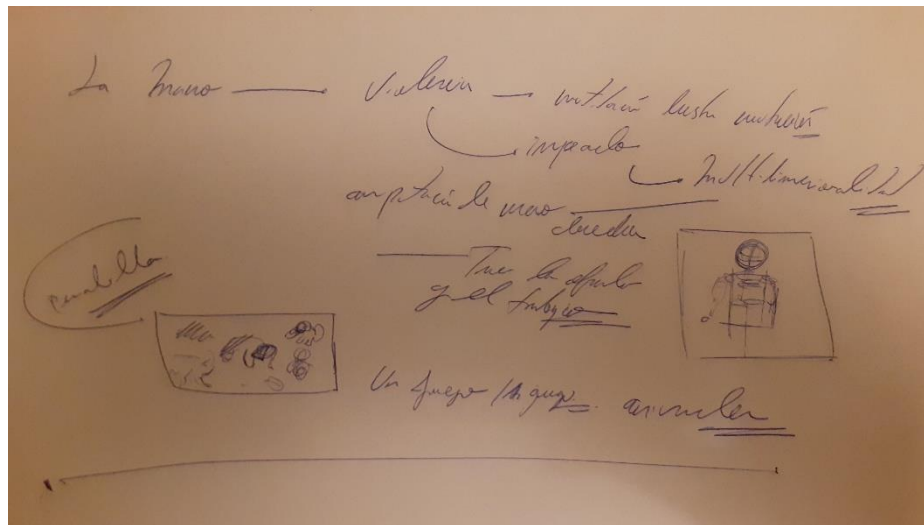


Figura 21. Apuntes sobre las lexías a partir del ensamble de *La Mano*



Figura 22.



Figura 23. Notación del cuerpo y gesto del actor en el espacio a partir de *La Mano*

Fuente. Elaboración propia

Para mí fue fundamental visualizar las acciones corporales escénicas, al realizar agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas. Tal como menciona Griffiero (2011): “La puesta en escena que envuelve al actor potenciará y aportará en su proceso de visualización” (p.152). El interiorizar la experiencia y el lenguaje estético

de la obra de Arguedas como disparador creativo en la etapa anterior, hizo que poco a poco estableciera una ruptura entre el formato de las artes visuales, hacia la creación de dramaturgias espaciales.

Cuadro 9

Enlace 2: Ruptura Asignificante

El lenguaje del disparador creativo mediante improvisaciones con el elenco para ser representados en el espacio escénico.



Figura 24. *El Equilibrista*. Óleo sobre Tela, 2014



Figura 25. Notación del cuerpo y gesto del actor en el espacio a partir de *El Equilibrista*.

Figura 20. Apuntes sobre las lexías a partir del ensamble de *La Mano*

4.3.1 La notación del espacio y movimiento escénico a partir de las primeras conexiones de la exposición *El Aprendiz*

Se creó otro trayecto asociativo, que unía la etapa anterior con la segunda y así se desplegaban multiplicidades de imágenes, como conjuntos de tramas que almacenaba, para componer en el plano de la representación como autor-director frente a la puesta en escena.

Cuadro 10

Enlace 2: Ruptura Asignificante

El lenguaje del disparador creativo mediante improvisaciones con el elenco para ser representados en el espacio escénico.



Figura 26. *El Equilibrista*. Talla en piedra y fibra de vidrio, 2017-2018

Figura 27. Proceso de composición del cuadro de acción.

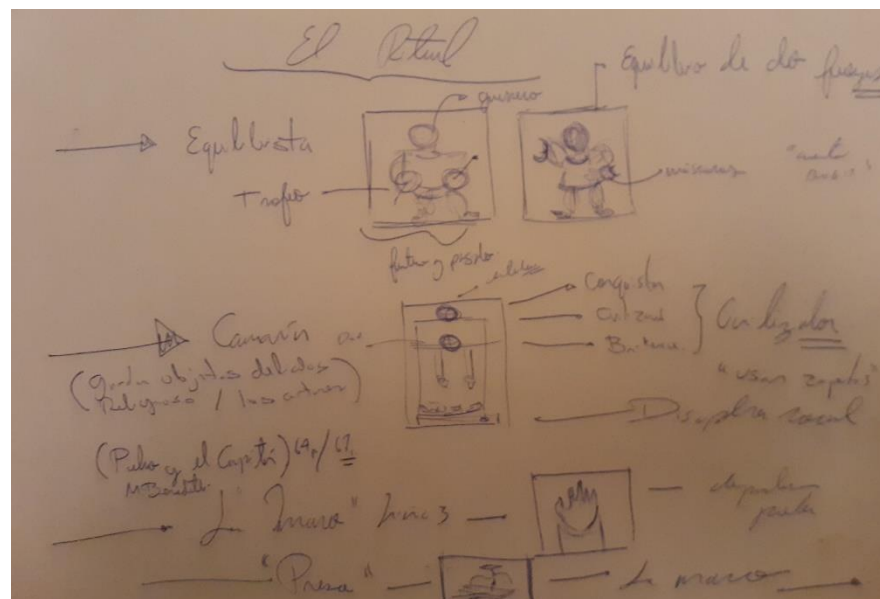


Figura 28. Apuntes a partir de enlaces entre el registro visual plástico al visual escénico.

A lo largo del proceso de la segunda fase, fue importante percibir cómo la heterogeneidad de cada uno de los actores se relacionaba con el espacio, todo a partir de su conducta restablecida; generaba en mí una especie de lectura en donde a partir de las composiciones iba nombrando el formato-ficción de cada cuadro de acción que en la etapa posterior trazaría en una cartografía.

Realicé una guía de ejercicios de improvisación tomando como referente algunos ejercicios de Griffiero, pero adaptándolos a necesidades específicas del problema de la representación al cual me enfrenté. Me volví como un recuperador de información, el director como recuperador de información; el ritual, el viaje, los vínculos y el aprendizaje los tomé como cuadros de acción que poco a poco junto con el trabajo de la dramaturgia de la imagen con los actores, logré generar un conjunto de narraciones visuales que iba generando el relato de la pieza.

Cuadro 11
Enlace 2: Ruptura Asignificante
Reconstrucción y análisis del lenguaje visual



Figura 28. *Árbol*, Instalación, 2013-2019

Figura. 29. Documentación con dibujos a partir del disparador creativo.



Figura 30. Cuadro final, inspirado en la instalación *Árbol*, de Arguedas.

Fuente. Elaboración propia.

4.3.2 Sistematización de las líneas de desplazamiento y búsqueda de fijación de la escena

Cuadro 12

Enlace 2: Ruptura Asignificante

El lenguaje del disparador creativo mediante improvisaciones con el elenco para ser representados en el espacio escénico.



Figura 31. *Iniciación 2*, Xilografía, 2014

Figura 32. Exploración con el dispositivo escénico de la piscina a partir la obra *Iniciación 2*.

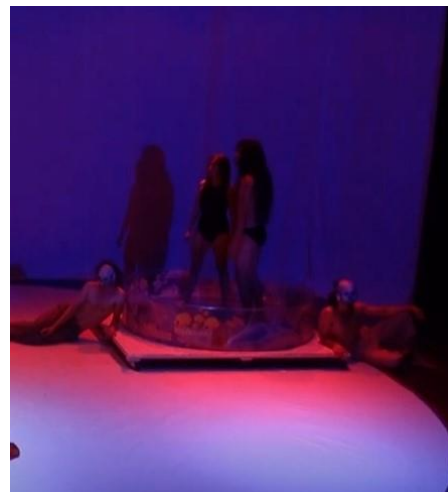


Figura 33. Exploración con el dispositivo escénico de la piscina a partir la obra *Iniciación 2*.

Figura 34. Composición final con el dispositivo de la piscina a partir la obra *Iniciación 2*.

Fuente. Elaboración propia

En el salón de ensayos profundicé ciertas obsesiones, imágenes que componía con los actores, dichas composiciones y movimientos me funcionaron como líneas de desplazamiento del concepto que quería trabajar en la puesta en escena, donde la intención no era realizar una adaptación de la obra de Arguedas, sino una lectura asociativa para la composición de la puesta en escena, es decir otra pieza del “to perform”. No quería la “recreación” literal del corpus de obras *El Aprendiz*, lo que me interesaba era el problema de la representación, los elementos de representación de la obra de Arguedas a problemas compositivos para la creación de una dramaturgia visual.

La narrativa espacial del objeto a partir de los vínculos de la obra de Arguedas, en el espacio de ensayos podía visualizar como la presencia de los objetos se volviera dispositivos, permitieron que se volvieran coprotagonistas con los cuerpos en la composición en el espacio, como lo fue el objeto del cuadro *Iniciación 2* (fig. 31). Lo que suscitaba la pieza desde sus elementos sintácticos y semánticos posibilitaba probar varios juegos de lecturas en la composición espacial, de esta manera, Monge señala (2019) “Iniciación 1 e Iniciación 2 inscriben de forma explícita su sentido en lo que se conocen como ritos de iniciación, ceremonias que establecen el término de un estado con el principio de otro” (p.58).

De esta forma, se generaron de múltiples juegos de construcción de la acción escénica, tal como menciona Griffero (2011): “La presencia de los objetos genera una acción dramática e intervenimos su significado escénico situando otros objetos. Los que nuestra sensibilidad nos evoca, los que el texto nos sugiere” (p.121).

Es así como en el espacio de ensayo, me permití viajar en el aquel río del “to perform”, donde aquella lectura sobre Schechner me había motivado hacia una actitud de desear desnudar los significados de conducta restablecida entre las combinaciones infinitas de

espacio, cuerpo y objeto, para enlazarlos en la composición escénica hipertextual de la obra de Arguedas y otros vínculos como lo fueron: la mascarada popular, el objeto de la tela roja, la silla, la maleta, e intertextos a partir de agenciamientos de la obra de Arguedas con narrativas literarias y musicales.

Cuadro 13

Enlace 2: Ruptura Asignificante

Reconstrucción de imágenes (sobreescritura, deconstrucción y transformación)



Figura 35. *Coronación*, Óleo sobre tela, 2013



Figura 36. Composición escénica a partir de la obra *Coronación*.

Fuente. Elaboración propia

La búsqueda de elementos en *red en la red*, es decir, desde la obra de Arguedas a otras redes, me permitió crear enlaces con muchas fuentes de información gracias a su forma de transmisión de archivos, en material en red que se iba probando en los ensayos se dio a partir de hipertextos de *El Aprendiz*.

La yuxtaposición de elementos en la obra plástica de Arguedas, la conjugación de opuestos y la interrelación en el cuadro plástico, me daban las primeras soluciones al problema de la composición en el cuadro de acción de la escena. En el caso de la pieza *Coronación* (fig. 35), desplego una ruptura significativa desde su significación misma, es decir, tal como menciona Monge (2019) “la conciliación de opuestos es también referida en una de estas coronaciones a través de la referencia masculino-femenino, así como de la convergencia de referentes visuales de origen amerindio con imaginería católica” (p.64).

En este caso, la obra plástica detonó a partir de “to perform” una *dramaturgia del espacio*, que generó otra lectura gracias al hipertexto, en donde los niños representados en el cuadro de pronto generó una relación directa con la mujer en la composición triangular del encuadre (fig. 36), como menciona Griffero (2011) “un cuerpo en el espacio que emite una frase desde su movimiento corporal, como las acciones escénicas que crea sobre la escena, van construyendo la gramática propia de sus descontextualizaciones” (p.52). Los niños y la mujer de la pieza *Coronación*, se tornaron en ficción teatral gracias al encuadre de la composición y movimiento en el espacio escénico.

4.3.3 Otros Agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas.

A lo largo del proceso de montaje, fui profundizando algunas improvisaciones físicas, buscando la relación cuerpo y composición en el espacio a partir de las composiciones de Arguedas, de manera tal que me permitiera concebir cómo las composiciones en el espacio escénico “son inherentes a la estructura del lenguaje teatral, donde profundizamos las kinésicas simétricas y asimétricas del cuerpo, e inventamos composiciones propias para la escena” (Griffero, 2010, p. 105).

Cuadro 14

Enlace 2: Ruptura Asignificante

Otros agenciamientos sobre las características de representación de la obra de Arguedas.



Figura 37. *Danzantes*, Cromoxilografía, 2017



Figura 38 *Caminantes*, Instalación, 2013-2019



Figura 39. Composición y movimiento a partir de las obras los *Caminantes* y *Danzantes*
Fuente. Elaboración propia

El disparador ahora se volvía una poética del acontecimiento, tanto así que hizo que buscará otras formas de relacionar sus piezas con el espacio de la representación. El “to perform” de las fiestas de Festividad de San Bartolomé celebradas en el cantón de Barva y las mascaradas en Santo Domingo, vivenciar la experiencia dentro del juego de la mascarada, me daba la sensación del movimiento, trayectorias y focos que quería trabajar en la escena. Durante los ensayos trabajé con máscaras tradicionales costarricenses, tomando como referencia con algunas composiciones y movimientos que se agenciaban a la experiencia que me generaba la pieza Caminantes (Fig. 38) y Danzantes (Fig. 37).

El elemento performativo que alude las obras anteriormente citadas, según Monge (2019): “consiste un buen ejemplo del interés que el artista le concede al binomio presentación-representación. Las diversas maneras de presentar determinado motivo, implica investigaciones que por su naturaleza, conllevan distintos recorridos y el arribo a diferentes lugares” (p.42).

Estas características sobre la pieza de Arguedas, se tornaron un *leitmotiv*, sobre la forma en que el artista articula el fenómeno del “to perform”, es decir el juego entre la presentación y representación en sus composiciones. Este juego de exploración inspirado en el disparador, lo trabajé sobre el espacio escénico a la manera de *Fluxus*, es decir, dejaba que el flujo entre experimentar y relacionar elementos en el espacio se concatenaran en el entramado de la dramaturgia espacial.

En el ejercicio de resolver el problema de la representación y la omnipresencia del disparador, gracias al flujo de materiales, empecé a escuchar mis enlaces más íntimos, recuperar ver a los niños jugar en una piscina, el recuerdo de mi niñez, la violencia social, caminar por Heredia, las palomas, el Siglo XVI y el genocidio de los pueblo originarios de América, la resistencia, el ferry a Puntarenas, mi madre, Boruca, Shakespeare, entre otras lexías, fueron detonantes de imágenes que de una u otra forma generaban hiperenlaces de la obra de Arguedas.

Ese momento, como director compositor, era herido por el disparador creativo para ahora tornarme no solo “víctima de su obra” sino autor de un nuevo crimen, donde el entramado de las imágenes en el espacio aludían a otro disparador enlazado, me refiero a mi persona como autor o compositor escénico.

Cuadro 15
Enlace 2: Ruptura Asignificante
Hipertextos enlazados en la composición



Figura 40. Flujo de materiales a partir de la red de conexiones con la obra de Arguedas.
Fuente. Elaboración propia

Uno de los problemas del flujo fue la gran cantidad de información almacenada, pero que había que afrontar para tomar decisiones sobre la convención del lenguaje escénico que quería de la pieza. La generación de hipertextos hacía que el material fuera muy flexible para jugar en el “espacio vacío”, pero podía generar múltiples líneas de significación que podían alejarse a la lexía original, en este caso la estructura de la cartografía, no obstante, me hacía pensar que la pieza que estaba generando, iba en búsqueda de un público o lector activo, lo que para P. Landow (2006) suministra un seguimiento de referencias individuales, así como la navegación por toda la red de conexiones: el disparador creativo, director y el público.

En esta etapa, fue valioso el enlace o etapa anterior de Conexión y Heterogeneidad, ya que el elenco aplicaba en sus propuestas y resoluciones actorales el lenguaje del disparador creativo mediante improvisaciones físicas donde nos acercábamos a generar lo que llama Griffero (2011) las condiciones composicionales gracias a la producción de descontextualización en el espacio.

Lo anterior dio paso a la siguiente etapa o enlace, donde se generó una lectura fragmentada sensación de un texto finito hacia un infinito de interpretaciones. Por otro lado, iba sistematizando las líneas de desplazamiento en búsqueda de fijación de escenas, a partir de las lexías y otros referentes que se daban a partir de la obra de Arguedas y el juego de las improvisaciones de composición y movimiento escénico, acercándome al enlace tres: cartografía y calcomanía.

4.4 Sobre el enlace 3: Cartografía y calcomanía

Esta etapa o enlace, tenía como propósito integrar los fenómenos de hipertexto y representación desde la obra de Adrián Arguedas en un laboratorio de creación, como elementos para la composición escénica de la puesta en escena.

En este enlace me propuse trazar la cartografía de la puesta en escena, llevar los calcos que se habían trazado en el fujo, para conectarlos en el ejercicio de la composición del cuadro escénico y su respectiva dramaturgia del espacio. Fui creando un collage de imágenes, con tintes a los Fluxus, surrealismo y antropofagía, ponía en un plano bidimensional y virtual imágenes que quería ver en el espacio vacío.

Cuadro 16

Enlace 3: Cartografía y calcomanía

Elementos para la composición de los cuadros

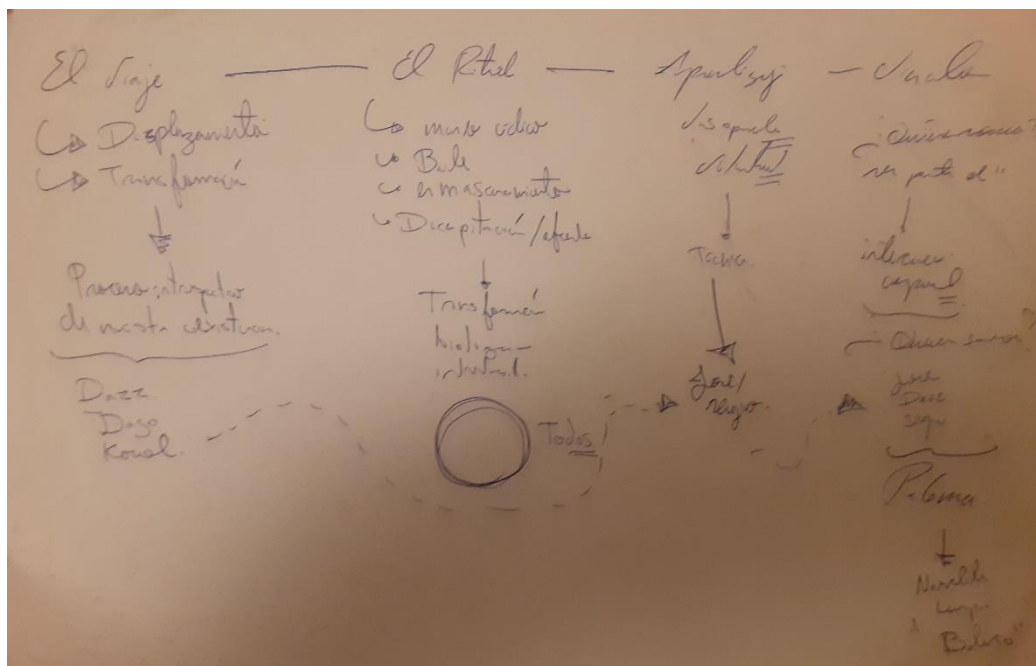


Figura 41. Ordenamiento de los cuadros de acción dentro de la cartografía de cara a la puesta en escena.

Fuente. Elaboración propia

Establecí el mapa conector de las propuestas de la etapa 2, de la estructura o cartografía de composición escénica a partir de las características o ejes donde se situaba la exhibición *El Aprendiz*: El Viaje, El Ritual, El Aprendizaje y Los Vínculos. Cuatro escenas que permitirán la construcción de la articulación de la puesta con énfasis en la composición de los cuadros de acción y el movimiento en el escenario, lo que me llevaría al relato de lo que quería contar como compositor ordenador de la acción escénica.

Cuadro 17
Enlace 3: Cartografía y calcomanía
Construcción de la articulación de una escena

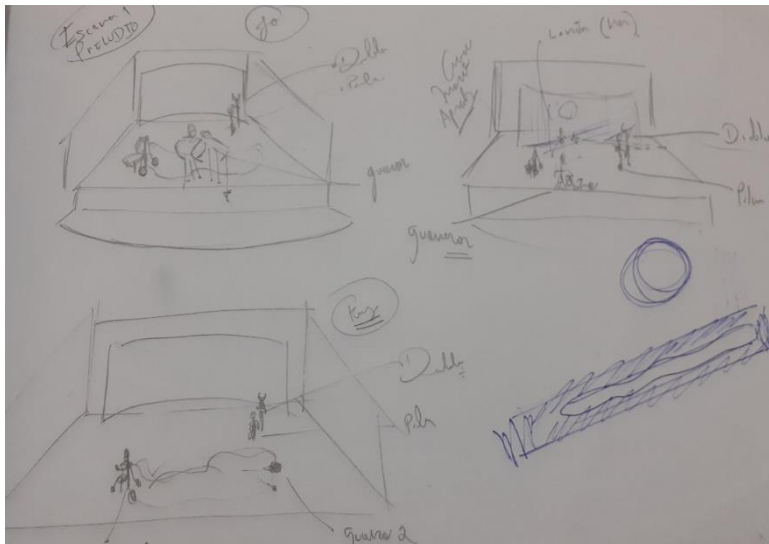


Figura 42. Composiciones de las unidades y escena *El Viaje*.



Figura 43. Composición y movimiento de la escena *El Viaje*.

Fuente. Elaboración propia

Muchas veces el problema era que las composiciones de los cuadros funcionaban, pero el problema de lo que quería decir era algo que me marcó en el proceso, por lo que decidí generar el juego de relación de enlaces de manera más clara. Para eso cambiaba a los actores de sus roles dentro de la composición, de lo que iba susurrando la pieza *El Equilibrista* (Fig. 26), probaba algunos textos y canciones, los fui enmarcando en una puesta que iba ligada hacía la cartografía planteada y el subtexto de la composición corporal para generar los signos del relato sobre la temática de cada cuadro.

La escritura de la dramaturgia visual de la escena *El Ritual*, lo enmarqué en la sensación del juego de los niños en la piscina (Fig. 34) como parte de una experiencia ritual, un juego en la piscina como un elemento de purificación e iniciación para algo. Poco después surgieron dentro de la narrativa del espacio los personajes de los niños a lo largo de toda la cartografía trazada.

La composición de los cuadros de acción denotaba la historia de los personajes de los niños en proceso de búsqueda de su madre, muy similar a la obra de Arguedas de *Coronación* (Fig. 35). Tal como argumenta Griffero (2011): “el espacio escénico al dividirse en planos, segmentos, líneas, tensiones, simetrías constituye una narrativa subliminal que construye situaciones escénicas, diálogos y sus oposiciones” (p. 114).

A los actores que iniciaban sus estudios en actuación les parecía un poco extraño “que no les diera acotaciones en torno a la acción o tareas específicas”, pero para mí una acotación sobre la composición de sus cuerpos, su partitura física y los textos sugeridos eran lo necesario para el encuentro de la cartografía de la pieza. Lo anterior dificultaba el trabajo de composición de la puesta en escena, ya que tenía que entrar en procesos de entrenamiento y nivelación actoral, situación que no iba para los alcances de esta investigación, por lo que confiar en la *narrativa subliminal* de la que habla Griffero fue de gran ayuda para la motivación del elenco y la mía.

Cuadro 18
Enlace 3: Cartografía y calcomanía
Construcción de la articulación de una escena

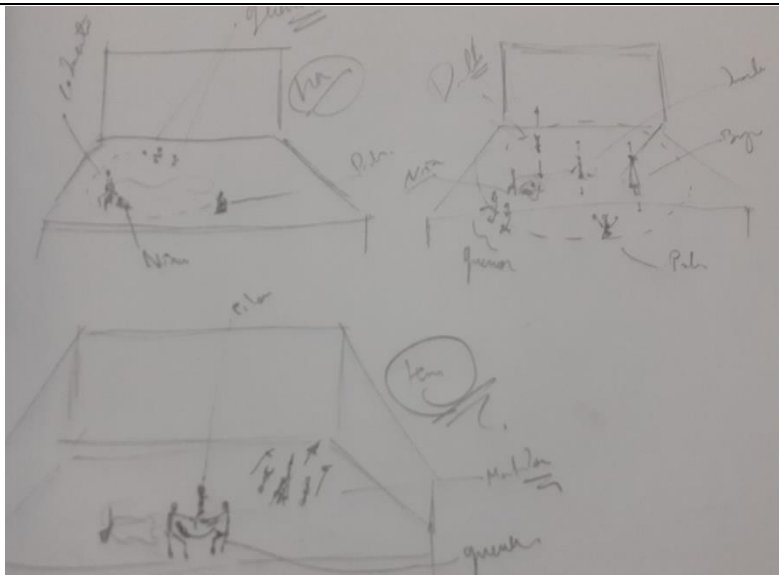


Figura 44. Composiciones de las unidades y escena *El Ritual*.



Figura 45. Composición y movimiento de la escena *El Ritual*

Fuente. Elaboración propia

El ejercicio de la composición de las escenas anteriores, me hizo pensar en la noción de hipertexto y rizoma, en la cual, los agenciamientos son nómadas, se conectan hacia afuera, hacen multiplicidad; en adición, Deleuze y Guattari describen: “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser” (p29). El rizoma, es un medio y no una medida, es un lugar de mala hierba, de ratas, de avispa y la orquídea, del ser humano y el río; rizoma es el lugar por donde las cosas toman vivacidad y ritmo, o bien tal como los autores lo llaman, velocidad. Dicha velocidad fue provechosa para entrenar los sentidos de director hacia la escucha atenta de dónde quería componer el lenguaje de la composición escénica.

Cuadro 19
Enlace 3: Cartografía y calcomanía
Construcción de la articulación de una escena

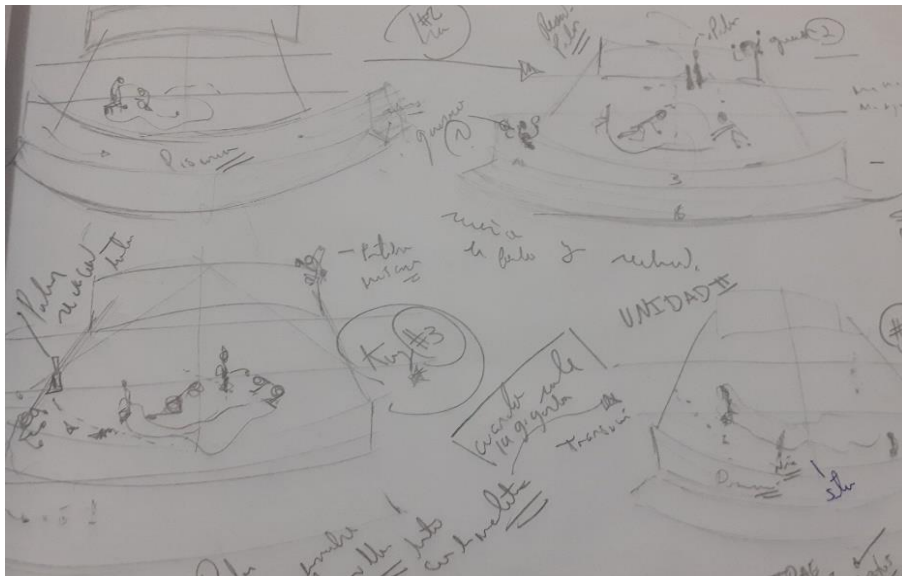


Figura 46. Composiciones de las unidades y escena *El Aprendizaje*.



Figura 47. Composición y movimiento de la escena *El Aprendizaje*.

Fuente. Elaboración propia

El cuerpo en espacio que juega entre el “to perfo” de la historia que iba componiendo en la escena, jugaba con las diferentes presencias y tonos corporales, ritmos y desplazamientos. El juego de las escenas se iba cartografiando a partir de los títulos de cada una, divididas en cuadros de acción haciendo un énfasis en el entramado del ritmo de Jo Ha Kyu de la estética Zeami y que es llevada en las piezas de la Agrupación Teatral Abya Yala, al unir diferentes elementos y darles un sentido desde el ritmo.

Cuadro 20
Enlace 3: Cartografía y calcomanía
Construcción de la articulación de una escena

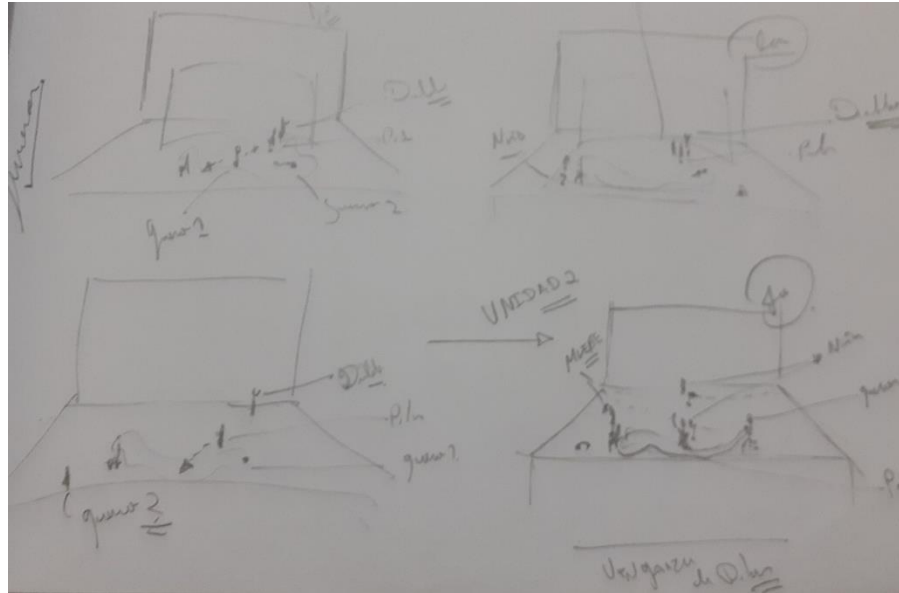


Figura 48. Composiciones de las unidades y escena *Los Vínculos*



Figura 49. Composición y movimiento de la escena *Los Vínculos*.

Fuente. Elaboración propia

La dramaturgia de los objetos, seleccionados a partir de los hipertextos que me generaba la obra de Arguedas, formaron parte de la construcción de poéticas en el espacio, en la cual las máscaras, la tela, la maleta con los zapatos, la silla, la piscina, las plumas, las vejigas e indumentaria “en el espacio se complementa, informa, define, interpela y llega a ser un co-actor insustituible” (Griffero, 2011, p. 119).

La idea de una escena hipertextual debía partir de la posibilidad de combinaciones del espacio, cuerpo y objetos. Al finalizar la etapa de Cartografía y Calcomanía, nombro la pieza de manera de lexía “La Mujer con pájaros en la boca”, donde extraigo elementos de la instalación *el Árbol* (Fig. Fírgura 28) y enlazado en el texto de Samanta Schweblin, de tal forma que evidencia en la composición de la escena, el roll del director como compositor que va más allá de la composición visual, integrando múltiples elementos en su composición para la construcción de la escena, a partir del hipertexto como experiencia de flujo de reconstrucción y análisis de la dramaturgia espacial.

V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Rodrigo David descubre en su TFG: La dirección escénica es cultura del error y transformación del discurso.

5.1 Una escena se “metamorfosea en la composición”

La forma en la que concebimos al público debe irse transformando, pues son ellos mismos quienes exigen experiencias más cercanas y orgánicas a una visualidad que se da en forma de red. El teatro no puede permitirse ser insuficiente a la experiencia estética de su contexto, por eso la idea de un público como embajador de su propia experiencia teatral (la escena como mediación de búsquedas) y eso es lo que busco al hablar de director como compositor de hiperenlaces.

El director crear hipertextos a partir de la descontextualización de distintos documentos y experiencias para crear visualidad escénica, su tarea o ahora la mía es reconstruir los distintos materiales y análisis de creación de una puesta en escena a partir de diversas heridas o huellas.

La pregunta es ¿por qué un texto, una pintura o cualquier disparador creativo puede ser llevado al escenario en una representación completamente distinta? ¿Por qué es pertinente escenificar ciertos enlaces hoy en día? Y entonces, viene un trabajo de actualización de la composición por medio de la puesta en escena, para convertirlo en algo necesario de ver y experimentar en el presente para compartir con el público.

Con la idea de disparador de creación para la composición de la puesta en escena, aparecen las actrices y actores. En el proyecto me di cuenta de que no existe una verdad creadora como director y tampoco para los intérpretes hay un camino de incertidumbre tal cual la misma búsqueda en la red de “www”, hay un flujo que deviene en una cartografía de la dramaturgia del espacio.

El uso de tecnología y recursos modernos para el montaje, careció de cierta lupa en este proceso, es importante para otro proyecto profundizar más allá del uso de la proyección, todo esto siempre al servicio de la acción dramática y de potenciar el elemento voyerista que caracteriza un camino en el que me encuentro seducido.

Considero que al componer una puesta en escena se entiende el espectáculo como el equilibrio simbiótico. Entendiendo la escena como un “bio” una “lexía” un “flujo”, es decir, un organismo vivo; estamos obligados a concebir que el hecho teatral ocurre cuando todos los elementos que forman parte entran en relación y se afectan unos a otros, es decir, sucede la simbiosis. El hecho teatral ocurre en el escenario, en el presente y muere ahí mismo. El espectáculo como un fenómeno efímero por naturaleza, una composición que dispara en el espectador otros enlaces.

El encuentro con el trabajo creativo de las fuentes de la investigación, fue tan acertado que me colocó en un debate frente al teatro post-dramático; la composición en el teatro post-dramático está hecha para romper muros creativos, siempre direccionándose hacia un objetivo, por lo que hay una deuda en esta memoria crítica de la perspectiva de Lehmann sobre el teatro posdramático.

A lo largo del Seminario de Dirección Escénica vimos muchos referentes creativos, conceptos y técnicas, sin embargo, qué hace que unos calen más que otros, o bien qué hace que ciertas imágenes escénicas dirigidas queden en nuestra memoria y generen un morbo en nosotros, qué provocó una búsqueda de un tema para ser autor de una pintura escénica. El caso particular de esta memoria fue el resultado de dicha experiencia de asombro y morbo, al ver hacia atrás del trabajo de creación de la puesta en escena, causa inmediatamente una pregunta ¿cómo lo hice?

En un principio pensé qué había detrás de la puesta en escena del seminario, pero lo que hay detrás es prácticamente el resultado del producto de lo que se ve, no hay separación misma de la sutileza de las imágenes que propuse en la dirección de la composición escénica. Creo que uno de los puntos más importantes de la composición a partir de hiperenlaces, es la percepción del trabajo en el ensayo, y el tiempo y ritmo.

En el ensayo, me adentré en una máquina del tiempo viajé hacia diferentes espacios y tiempos, como en el mito del Platón salgo de la caverna y adapté los enlaces, a nuestro tiempo, trato de dar luz, la escena es luz. Aprendí que la composición de una puesta en escena, muestra el núcleo central del conocimiento de la abstracción de un texto, una memoria, una película, un tiempo y cuerpos, provocando múltiples afectos y preceptos contemporizados sobre la experiencia de la obra.

He aquí una primera pista que me comunicó el resultado de la investigación, de cómo para ser director-autor, debo viajar en el espacio-tiempo del lugar de la representación, para crear

viajes extraordinarios a lo Verne, e ir como Dante a las profundidades de la acción misma para luego dibujarla en el espacio vacío y pintar la acción, pintar el “bio de lexías” de la escena.

Verme sensualmente herido por un referente, me volcaba a encontrarme con hipertextos personales, lo que Barthes llama (como se citó en P. Landow, 2006) “de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como enlace, nodo, red, trama y trayecto” (p.24). De tal manera, que gracias al hipertexto enlazado en la obra de Arguedas, me volví también un director autor de otra pieza que partía de un disparador creativo pero no precisamente remetía directamente a *El Aprendiz*.

Es importante aclarar que el número de enlaces y lexías, (tal como la experiencia en la red) puede ser infinito cuando tomamos un referente creativo para la creación de una puesta en escena, según Han (2019) “el internet de las cosas, que las conecta mutuamente, no es narrativo. La comunicación como intercambio de informaciones no narra nada. Se limita a contar. Lo que es bello son los vínculos narrativos” (p. 102). Es por eso, que una de las tareas del compositor escénico es fijar los límites de sus obsesiones creativas, para fijar aquellos vínculos más relevantes en la creación de una *dramaturgia del espacio*.

El potencial creativo de la exhibición de Arguedas permite al espectador generar vínculos y así mismo crear hipertextos, mi tarea fue ir ordenando, enlazando, conectar con lugares específicos en la composición espacial y la notación del movimiento escénico, dando como resultado un trabajo de composición de escenas que se conectan por fragmentos de enlaces a partir de lexías, es decir lecturas o lugares específicos para generar narrativas visuales.

Ahora en el intento de un eros sobre la reflexión de esta memoria, considero que para la composición de una puesta en escena, el trabajo previo al montaje es vital, es el paso del primer enamoramiento a la consolidación de la idea, es el acto de decisión sobre el amor, sobre lo que se sueña del proyecto, el flujo de las decisiones y lo que nos gustaría comunicar al elenco, entonces, el director tiene la tarea de decidir, de seleccionar, de soltar y seguir amando lo que hace, aceptando sus cambios, descubriendo y fortaleciendo la idea enlazada de aquel momento del viaje por el tiempo y espacio.

VI ANEXOS

6.1 Portafolio de Evidencias



PROCESO

BÚSQUEDA Y ENLACES

¿QUÉ ESTOY HACIENDO? BUSCO UNA EXPERIENCIA DE VOLVERME UN COMPOSITOR ESCÉNICO, COMO CREADOR DE TRAYECTOS ASOCIATIVOS ENTRE LA EXHIBICIÓN EL APRENDIZ DE ADRIAN ARGUEDAZ Y MI INFORMACIÓN/FORMACIÓN, QUE POR MEDIO DE LEXÍAS ME PERMITA CREAR UNA PUESTA EN ESCENA.

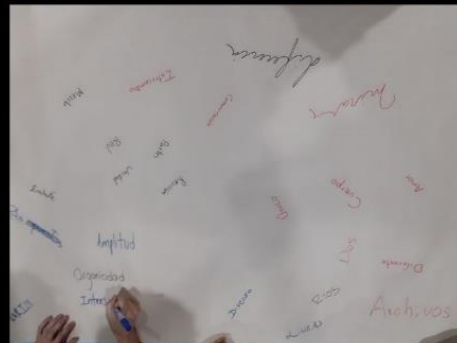
*LEXÍA: AGRUPAMIENTO,-
COLOCACIÓN .PEDAZOS DE TEXTO
(LANDOW) UNIDOS UNOS A OTROS
POR ENLACES, LINK O VÍNCULOS .
LECTURA FRAGMENTADA SENSACIÓN
DE UN TEXTO FINITO HACIA UN
INFINITO DE INTERPRETACIONES.*

ENLACE 1 CONEXIÓN Y HETEROGENEIDAD MULTIPLICIDAD

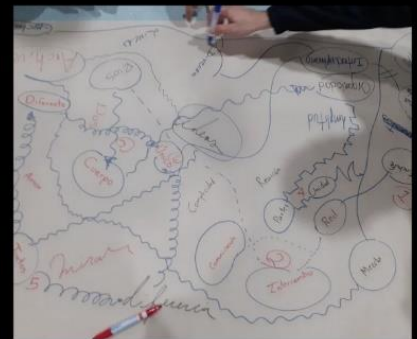
INQUIETUDES DE GRUPO CON LA PROBLEMÁTICA DE TEMA
INVESTIGACIÓN Y SUS CONTENIDOS. APORTES Y MATERIALES SERÁN (CIRCULACIÓN
DE ESTADOS) EN BUSCA DE UNA CARTOGRAFÍA



GRUPO DE TRABAJO
HETEROGÉNEO



CONEXIONES DE INTERESES



CONFRONTACIÓN DE IDEAS

Circulación de estados: enlaces en común



julio



Ambientes sonoros: escucha y conexión grupal



agosto



Lenguaje en común



Ensayo: preparación, entrenamiento, aplicación

ENLACE 2 RUPTURA EL DISPARADOR

RECONSTRUCCIÓN
DE IMÁGENES (SOBREESCRITURA, DECONSTRUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN) A PARTIR DE
DIFERENTES EJERCICIOS
ANALOGÍA HIPERVÍNCULO Y LEXIAS
LÍNEAS DE DESPLAZAMIENTO



ADRIÁN ARGUEDAS
EL **a**PRENDIZ
THE APPRENTICE

VISITA A LA EXHIBICIÓN EL APRENDIZ:
REUNIÓN EN EL ESPACIO DEL MUSEO,
TRABAJO DE MESA Y EXPERIMENTACIÓN
EN SITIO.





LAS LEXIAS- JUEGO DE ENLACES

ENLACE3 CARTOGRAFÍA Y CALCOMANÍA

SETIEMBRE - OCTUBRE - NOVIEMBRE



6.2 Enlace de la muestra

<https://www.youtube.com/watch?v=dOPqzIQdMCM&t=994s>

6.3 Texto a partir de la dramaturgia de escena de los hipertextos utilizados.

La Mujer con pájaros en la boca

A partir de la leyenda popular costarricense del Volcán Barva, mediante la construcción de una dramaturgia de escena hipertextual, basada en las obras de: Pedro y el Capitán de Mario Benedetti, Romeo y Julieta de William Shakespeare, Una Novelita Lumpen de Roberto Bolaño, Pájaros en la Boca de Samanta Schweblin, letra de la canción Niña del Volcán de Eva de Marce, Radiante y Bella de Memo Neyra.

En el escenario con un linóleo circular de color blanco, una silla de madera color blanca a la derecha frente del escenario, con dos vejigas que se usan los mantudos en las fiestas de mascarada. Además, sobre la silla una tela roja que se extiende por todo el escenario hasta izquierda. Al fondo derecho del escenario una piscina de niños de textura transparente con decoración de peces lleva agua de color verde. Alrededor dos paños de baño color blanco. Predomina una atmósfera de iluminación de bosque tropical húmedo.

Escena I

Dos personas con máscaras de calaveras (Guerrero 1 y Guerrero 2). Inicio de la escena se escucha música de cimarrona. En el centro hacia el frente del escenario, los Guerreros hacen una partitura física, sobre una gran manta roja de 4 metros, ellos están escalando las montañas que los dirigen hacia el volcán Barva. La secuencia muestra movimientos con cualidad física de moldear, uno a la par del otro, cambiando de formas de guerreros y sus manos a los lados simulando que sostienen cabezas trofeo.

En uno de los extremos de la manta esta cubre una silla de la que cuelgan unas vejigas de cerdo y dos personas (la Mujer y el Hombre tres) al fondo a la izquierda permanecen inmóviles, el hombre atrás de la mujer. El hombre tres es un mantudo con marcará de un hombre rubio. El escenario es iluminado por una luz azul fuerte y un violeta iluminando a la Mujer y al Hombre 3.

Después de una coreografía entre los personajes que se sitúan al centro, uno se sienta sobre la silla y el otro se cubre con la manta del lado opuesto al que se posiciona la silla. Aparece un personaje (La Niña) que se moviliza realizando giros sobre su eje desde el extremo izquierdo hacia el extremo derecho, siempre al fondo.

Guerrero 1 (sentado en la silla): -Es una historia larga y lenta. Ningún trauma de la infancia. No todas las cosas malas vienen de traumas de la infancia. Más bien, de un pequeño cambio... Tras otro pequeño cambio... De una pequeña... tentación... tras otra pequeña tentación... Por supuesto que en aquel lugar me dieron el último empujón. Ahí me enseñaron en carne propia donde residen las partes más sensibles del cuerpo humano. Por supuesto que antes nos enseñaron a torturar perros y gatos. Las primeras torturas siempre son las más horribles. Vomitaba casi que todos los días. Pero cuando uno deja de vomitar, es ahí donde hay que preocuparse porque la tercera o la cuarta noche uno empieza a disfrutar. ¡Usted no va a creerlo!...

Se levanta y camina al centro. Mira al personaje situado al fondo a la izquierda (la Madre). Luego se dirige al Hombre 2 (situado bajo la manta roja), dirigiendo una mirada de incomodidad hacia la Madre.

Guerrero 1: -Usted no va a creerme, pero una vez... una vez estábamos torturando a una muchacha. No era una muchacha guapa, no. Pero la estábamos torturando. Mientras la estábamos torturando me percaté de que tenía una erección (ríe). ¡Una erección! ¿Se imagina? ¿no le parece horrib...?

Pilar da un paso al frente, interrumpiendo la conversación del Guerrero 1. Se ve el Niño, que se mueve realizando círculos sobre su eje desde el fondo a la izquierda hacia la derecha del escenario. El Guerrero 1 dirige su atención hacia la Madre y trata de evitar vigilante que ésta camine; el Guerrero 1 continúa hablando al Guerrero 2.

Guerrero 1: -Lo peor de todo es que después... días después estaba intentando... estaba intentando hacerlo con mi esposa, sí. Estaba intentando hacerlo con mi esposa, pero no podía... no podía, no podía. Al final si pude.

Se dirige nuevamente al Guerrero 2

Guerrero 1: -¿Pero cómo sabe usted eso?

El Guerrero 1 se voltea al frente del escenario, mientras Pilar avanza de la izquierda hacia el lugar de él.

Guerrero 1: -Por eso es que tuve que empezar a tratarlo de usted. Porque si lo seguía voceando usted nunca iba a...

El Guerrero 1 cae al suelo como si le disparan en el pecho, (es un disparo para dormir). El Guerrero 2 se levanta. Los personajes situados al fondo a la izquierda (Pilar y el Diablo) se movilizan en diagonal hacia el centro. El Diablo camina en dirección hacia la silla y pone su pie derecho sobre la silla y su brazo izquierdo apunta hacia la derecha. (La tela roja se encuentra sobre la silla). El Guerrero 2 toma el extremo de la tela roja de una esquina contraria a la silla y empieza a remar con la tela roja, van en una barca. Pilar entra a la barca de tela roja, queda en el centro sobre la manta roja mirando hacia el frente del escenario. Aparece la Niña desde el fondo a la derecha movilizándose en diagonal hacia la madre que continúa de pie en el centro y realizan unas formas.

Guerrero 2: - ¿Sabe usted a dónde van los monstruos?

El Hombre 1 se despierta del sueño.

Guerrero 1: -Tengo una idea, sí. Vamos a jugar. Yo voy a trazar una línea por todo el espacio y esas son las reglas. (Se dirige al Guerrero

Suena una música tribal. El Guerrero 1 y el Guerrero 2 corren en círculos alrededor del escenario. El Guerrero 2 toma la manta y la quita ligeramente del lugar donde se encuentra, la mueve como si lava en el escenario. Escena ritual, corren en círculo durante 5 minutos la silla y el resto de personajes situados al centro. El Diablo sale del escenario en diagonal hacia el fondo a la derecha. Pilar toma las vejigas y persigue Guerrero 1 y al Guerrero 2 tratando de golpearles con estas. La Niña se sienta al lado de la silla y observa la persecución. Entran El Diablo y La Giganta y bailan, Pilar continua persiguiendo en círculos a los Guerreros. Éstos se toman de la mano y continúan corriendo. La madre vuelve a perseguirlos. Finalmente salen la Giganta y el Diablo y acaba la persecución. El Guerrero 1 se sienta sobre la silla de piernas abiertas apoyado sobre el respaldo de esta y el Guerrero 2 se sienta en el suelo al extremo izquierdo. Pilar se mueve hacia el fondo a la izquierda. Cambio de música que evoca tensión.

El Guerrero 1 se acerca a la Niña que está en el centro sobre la manta roja, Los Guerreros la rodean con los brazos mientras ella trata de escapar.

Hombre 1: - ¿Usted sabe a dónde van los monstruos? Se van con usted a llevarse su miedo. Músculo a músculo... dedo a dedo... El miedo se apodera de usted. Pero aquí estamos.

El Guerrero 1 y el Guerrero 2 liberan a la Niña y salen de escena desplazándose a los extremos izquierdo y derecho. Pilar se acerca a la Niña, con una acaricia y se aleja lentamente caminando hacia atrás hacia el fondo del escenario. La Niña queda en el centro, sentada en el suelo. Lentamente entra el Niño cantando una melodía en cabécar y se dirige a la Niña que se incorpora y corre a abrazarlo.

Escena II

El Niño: -¿Qué fue eso?

La Niña: -Una jaula. Pero tenés que tomártelo con calma. La vi con mis propios ojos: ¡Tenía pájaros en la boca!

El Niño la toma de la mano y la dirige hacia el centro mientras canta.

El Niño (cantando en lengua indígena Brunca):

Cac bau ca qui tera,
 Hua xit egui cusran qui yicraua,
 I u ta, oc suat rojc,
 egui exi tucra
 que atormenta a I sagra ni Huic te,
 Capcha ta baqui reshií[^]sha,
 Baqui explosiónra,
 Ni ocrá qui ogue.

(La Niña se sienta en la silla y el Niño se sienta en el suelo a su lado sin soltar su mano)

La tierra sacudió,
 las hojas de su cuarto cambiaban de estación,
 nubes de rencor revelaban su intención,
 en mi mente destrucción...

La Niña: -Estaba erguida, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas. Concentrada en algún punto de la ventana del jardín, como haciendo uno de esos ejercicios de yoga de la vecina. Me di cuenta que aunque siempre me ha parecido pálida y flaca se veía rebosante de salud, las piernas y los brazos estaban más fuertes, como... ¡Como si estuviera haciendo ejercicio durante meses! También el pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetitos ¡Como pintado, pero real!... Cuando me vio entrar, mamá sonrió y me dijo...

Suena la canción “La Niña del Volcán”. Entra Pilar con una maleta de color rojo con ruedas. La iluminación cambia a rojo. El Niño y la Niña se acuestan de lado en el suelo, el uno frente a la otra, a cierta distancia. El Hombre 1 y el Hombre 2 acercan una piscina con agua al espacio escénico. La madre se acerca al Niño y acaricia su cara y luego hace lo mismo con la Niña. Pasa entre ellos con una maleta y la abre sacando de ésta seis pares de tacones que va colocando hacia el frente izquierdo del escenario.

La Niña: -Ella estaba en el televisor y junto a la ventana había una jaula.

La Giganta aparece del lado izquierdo del escenario, se asoma y se esconde, escuchando lo que los niños dicen. El Niño y la Niña, cuando se dan cuenta que son escuchados por la Giganta se dirigen a jugar a la piscina, entran en ella y se quedan de pie. Los Guerreros 1 y 2, salen del fondo de izquierda a derecha, cada uno lleva en sus manos dos caretas de calaveras, se van desplazando hasta llegar alrededor de la piscina. Sale la Giganta, la Madre levanta la manta roja que cubre la silla, se sienta en ella y se cubre con la manta.

La Giganta: -La aurora dijo que la niña del volcán se encendió. En su habitación siempre había libros sin color. Sí. Libros sin color. Pilar tiene un pasado de dolor. Pilar volvió con una caja de zapatos. La traía derecha, con ambas manos. Como si se tratara de algo delicado. Fue hasta la jaula, la abrió, Pilar sacó de ella un pájaro muy pequeño, del tamaño de una pelotita y la metió dentro de la jaula y la cerró. Mucho después, de espaldas a los otros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó dos pájaros. No pude ver qué hizo pero un pájaro chilló y ella forcejeó un momento. Quizás porque el pájaro intentó escaparse. No pude ver qué hizo. Ella se tapó la boca con la mano y cuando se volvió a los otros los pájaros ya no estaban. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Pilar sonrió avergonzada y su boca gigante se arqueó y se abrió y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Fue una cruel separación. Los tomé a ustedes y escapé muy rápido.

El Niño: - ¿Y dónde está ella?

El Guerrero 1 y 2 empiezan a girar la piscina sobre la que se encuentran los niños, ambos observan y escuchan atentamente a la Giganta.

La Giganta: *(Dando giros y movimientos grandes hacia público mientras sale del escenario):* -La niña del volcán ahora fue madre y se asustó. Ell se fue y los dejó a ustedes conmigo. A Pilar la conocen como la mujer del volcán con pájaros en la boca. Pregunten por Pilar la del Volcán, la mujer con pájaros en la booo... caaaaa....

La Gigante sale de escenario. Los niños se secan los pies, y van en búsqueda de su madre (Pilar)

Escena III

Salen los niños. Los Guerreros se dirigen hacia la manta roja, cantando, se cubren con ella, cada uno la extiende de forma horizontal del centro hacia los lados, al frente del escenario, formando una pared. Sobre esta se proyecta un vídeo con imágenes del centro de Heredia, mostrando lugares representativos del cantón, posterior, la secuencia del video se empieza a reproducir la imágenes a velocidad rápida, como un rayo de luz o estela de velocidad mostrando el camino de la carretera hacia el Volcán Barva.

-Los Guerreros: (cantando al unísono)

Radiante y bella, más pura que la luna,
cual estatua de mármol seductora.
Tu cuerpo de mujer, rara escultura.
De un hechizo de Venus tentadora.

De tus ojos me diste la dulzura.
De tus labios, la esencia me llevé.
De tu cuerpo de mármol, la blancura.
Y de tu alma, el perfume me robé.

Radiante y bella...

De tus ojos me diste...

Tu fuiste la mujer por siempre amada.
La divina ilusión, bien de mi vida.
Y por eso te amaré aún cuando vivas
en estatua de mármol convertida.

Mientras cantan, los niños salen del fondo del escenario hacia atrás de la manta, buscan a su madre, en el inframundo hacia el volcán Barva. En este camino los Niños realizan una partitura física, mirando a los lados, intercambian lugares de arriba debajo de la manta, se colocan las media máscara de calaveras, en sus manos se colocan las caretas de calaveras. también bajo la manta.

Pilar, se pone de pie y sale de la manta. Luego salen también el Niño y la Niña con las máscaras blancas que portaban los Guerreros y se meten en la piscina. Entra El Diablo. Los Guerreros salen de la manta uno después del otro quedando el Guerrero 1 de pie al frente al Diablo y al frente de los dos, arrodillado, el Guerrero 2. Pilar se sienta en la silla. Todos mirando hacia el frente del escenario menos el Niño y la Niña que juegan con el agua.

Pilar: -Mi salario no alcanza para mantener a mis dos hijos. Y encima, hacerle frente a los gastos de la casa. Una noche llegué y no había luz (a mí no me molestaba), pero tuvimos que empeñar el anillo de casamiento de mi madre y algunas cosas más que no podemos recuperar, para poder pagar el recibo y poder tener electricidad, y por lo menos, poder ver la tele... Una tarde, que no tenía nada que hacer en la peluquería, mientras ojeaba una revista, me encontré un test, parecía especialmente hecho para mí. Se llamaba “mujer moderna”. Me lo llevé a casa y lo respondí.

El Guerrero 1 se acerca y a la Mujer. El Guerrero 2 se dirige hacia ella pero sin desplazarse. Pilar se sienta en el suelo. El Diablo se sienta en la silla de piernas abiertas recostado sobre el respaldo. El Guerrero 1 y el Guerrero 2 dirigen una serie de preguntas a Pilar.

Guerrero 1: - ¿Qué opinión tiene de los hombres menores de veinte años?

Pilar: -Son como mi hermano. Eso creo. No tienen trabajo. Una buena opinión.

Guerrero 2: -¿Qué opinión tiene de los hombres menores de treinta años?

Pilar: - Ninguna

Guerrero 1: -¿A qué edad le gustaría morir?

Pilar: -Antes de los cuarenta años. A los treinta y seis.

Se desplaza hacia el centro y se sienta en el suelo. Mientras el Guerrero 1 se acerca y se acuesta boca abajo junto a ella.

El Guerrero 2: -¿De qué actor de cine le gustaría ser novia?

Pilar: -Brad Pitt.

El Guerrero 1: -¿De qué actor de cine le gustaría ser esposa?

Pilar: - De Edwar Norton

El Guerrero 2: -¿De qué actor de cine le gustaría ser amante?

El Guerrero 2 se pone de cuclillas atrás de Pilar.

Pilar: - Antonio Banderas.

El Guerrero 1: -¿De qué actor de cine le gustaría ser hija?

Pilar: -Robert De Niro.

El Guerrero 2 se acerca más hacia el cuerpo de Pilar y se sienta detrás de ella. El Diablo se acerca también, pero permanece de pie siempre observándola.

El Guerrero 2: -¿Qué actriz de cine le gustaría que fuera su mejor amiga?

Pilar: -De Angelina Jolie. (Pilar gira y se coloca de cuquillas mirando de frente al Guerrero 2). (Aunque es extraño la respuesta) Angelina Jolie siempre me ha parecido una mujer superficial y egoísta, preocupada únicamente en sí misma.

El Guerrero 1 se aleja y se sienta en el suelo reposando los pies en la silla, y mostrando su pelvis con sus manos sobre sus caderas. El Diablo continua mirando y girando su cabeza cada vez que los Guerreros y Pilar hablan.

El Guerrero 1: -¿Qué actriz de cine le gustaría ser?

Pilar: -Angelina Jolie.

El Guerrero 2: - ¿Conoce a alguien capaz de arriesgar la vida por usted?

Pilar: -No. No conozco a nadie. Además. Si lo conociera, haría todo lo posible para disuadirlo. Le diría que no vale la pena poner en peligro su vida por mí. Me mostraría tal cual soy y él entonces ya no querría ni verme.

El Guerrero 1 se incorpora apoyándose en la silla, sin ponerse de pie.

El Guerrero 1: - Si usted fuera un pájaro, ¿qué clase de pájaro sería?

Pilar: -Un búho.

La mujer se coloca boca abajo apoyada sobre sus rodillas y brazos.

El Guerrero 2: -Y si usted fuera un mamífero, ¿qué clase de mamífero sería?

El Guerrero 1 se levanta, rodea la silla y se desplaza hacia el centro.

Pilar: -Un topo. O una rata. La verdad es que ya estoy viviendo como una rata.

El Guerrero 2 se recuesta de lado sobre el suelo. Y juguetea con la manta roja. Pilar mantiene su atención hacia el Hombre 2.

El Guerrero 1: -Si usted fuera un pez, ¿qué clase de pez sería?

El Guerrero 1 y el Diablo la miran atentamente, con mucho deseo y apetito de escuchar la respuesta. El Guerrero 1 se acerca a Pilar y se queda de pie en el centro sobre la manta roja mirándola.

Pilar: -Uno de esos que utilizan como cebo. Una vez de niña vi a un pescador con una caña de pescar. A su lado tenía un cubo y una caja pequeñita y en el cubo tenía peces recién pescados. Eran feos ¡horribles! Y en la caja pequeñita tenía los cebos. Eran pequeñitos y traslúcidos, de color plata. Cuando le pregunté que si él los había pescado todos, él me dijo que no, que los grandes eran los padres, y los pequeños los hijos; y que efectivamente los primeros los había pescado, y los segundos los había comprado en la pescadería.

Pilar se pone de pie mientras habla y se desplaza hacia el Diablo colocándose detrás de éste. El Guerrero 2 también se pone de pie y camina unos pasos hacia atrás sin dejar de mirarla.

Pilar: - Y que no eran buenos para comer, sino sólo para servir de cebos.

Pilar le baja el traje al Diablo, develando el cuerpo del mantudo que lleva la máscara del Diablo, éste toma la silla y sale del escenario observándola de lado. Los Guerreros continúan con la conversación.

El Guerrero 2: -¿Qué tipo de accidente geológico le gustaría ser?

Mientras Guerrero 2 hace la pregunta, Pilar camina hacia él y le desabrocha el botón de su pantalón. El Diablo 3 se desplaza hacia la silla y lentamente sale del escenario junto con ésta realizando giros sobre su propio eje.

Pilar: -Un volcán.

La Madre gira hacia el centro, se acerca al Guerrero 1 y desabrocha también el pantalón de éste. El Guerrero 2 toma la manta de un extremo y la extiende hacia atrás mientras la madre permanece sentada en ella sobre sus piernas.

Guerrero 1: -¿Se considera una muchacha guapa?

Pilar: -Sí.

Guerrero 2: -¿Se considera una muchacha inteligente?

Pilar: -No

Guerrero 1: -Si tuvieras que matar a alguien, si no tuviera ninguna otra opción, ¿qué arma elegiría?

Pilar: Una pistola. Tuve una amiga, cuando aún iba a clases, que decía que le gustaría matar a su novio con una bomba atómica. Recuerdo que eso me hacía mucha gracia, porque no sólo el novio de mi amiga moriría sino también yo y todo lo gente, incluso puede que hasta el lugar donde vive el pescador.

Guerrero 1: -¿Cuántos hijos le gustaría tener?

El Guerrero 1 se aleja unos pasos, toma la manta de un extremo y la extiende igual que el Guerrero 2.

Pilar: -Cero.

Los Niños: *Los niños cantando se les escucha mientras juegan:*

La Aurora dijo que
La niña del volcán se incendió
En su habitación libros sin color
De un pasado de dolor
Que atormentan a su mente y al Espíritu Creador

En la imaginación
No estás sola
Vas a hacer erupción

Vas a hacer erupción

No estás sola

No estás sola

Los niños se levantan de la piscina, salen y secan sus pies. Se escucha a la Giganta a lo largo cantando:

*La Tierra sacudió
Las hojas de su cuarto cambiaban de estación
Nubes de rencor revelaban su intención
En mi mente destrucción
Fue una cruel separación que conduce a una espiral
De la lava de un volcán
Que está a punto de estallar
¿Linda Aurora dónde estás?
No te vayas a quemar
Que la niña del volcán se asustó
Vas a hacer erupción*

Los niños mientras ven a lo lejos a su a Pilar su madre, cantando:

Refresca tu dolor
Con las aguas de éste lago de lágrimas del Sol
Si quieres explotar, hazlo en mí...

Mientras los Niños cantan, los Guerreros, toman la lava roja de cada extremo, y mueven por arriba de Pilar, como lava cayendo sobre ella. El Niño y la Niña continúan de pie observando a su madre. La Niña intenta ir hacia donde Pilar, el Niño, la detiene, se dirige hacia la maleta, la pone con cuidado hacia el frente de su Pilar, se despide de su madre, luego abraza su hermana quien corre hacia donde ella, pero no puede alcanzarla. Pilar se pone de pie, camina hacia la maleta, la toma y camina junto con los Guerreros (que continúan con la lava arriba de ella) hacia la laguna.

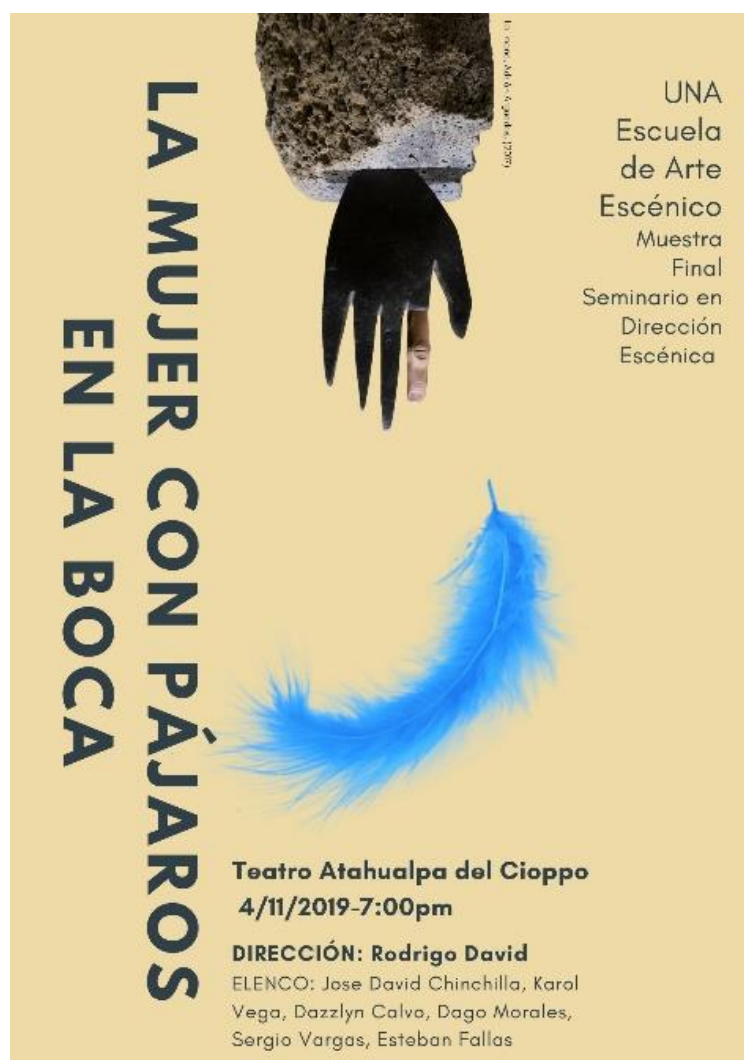
Pilar se introduce en la laguna mirando hacia donde se encuentran los niños. Los Guerreros la siguen sin dejar de realizar los movimientos con la manta, el Niño y la Niña la observan. Los Guerreros la cubren con la lava elevándola desde arriba cubriéndola a ella junto, la laguna y ellos mismos se miente por debajo de la lava formando un volcán.

Entra la Giganta mirando a los niños. Estos la observan y se dirigen abrazarla, ella comienza a jugar con ellos a corretear. Corren por todo el escenario, los niños salen de las y entran de las enaguas de esta, la Giganta los persigue por todo el espacio mientras llueven plumas azules y celestes. Mientras van bajando las luces, los niños salen en el mismo juego del escenario por la izquierda, detrás de ellos la Giganta. Se apagan las luces, quedando iluminado únicamente la imagen del volcán con las plumas azules y celeste cayendo.

6.4 Paleta de color utilizada en la puesta en escena



6.5 Afiche de la muestra abierta del Seminario de Graduación.



6.6 Fotografía visita al taller de Adrián Arguedas



VIII

BIBLIOGRAFÍA

- Avila, R., Contreras, A., Gómez, A., Méndez, G., Korish, D. (2012). *Teatro Abya Yala: Costa Rica 1991-2021*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekín
- Argüello, Cipriano. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Ceballos, E. (1999). *Principios Básicos de Dirección Escénica*. México: Escenología
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Rizoma: introducción*. España: Ed: PRE-TEXTOS.
- Dondis, A. (2012) *Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*. Barcelona: Gustavo Gili
- Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari: Biografía Cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- Eco, U (1988). *El signo teatral, De los Espejos y otros Ensayos*. Barcelona: Lumen
- Griffereo, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Chile: Ed. Frontera Sur
- Han, B.-C. (2019). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder Editorial, S. L.
- Hormigón, J. (1992). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España
- Monge, P. (2019). *El Aprendiz, Adrián Arguedas*. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central

P. Landow, G. (2006). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós

Pizarro, E. (2013). *Alternativa rizomática para el Teatro Contemporáneo* [Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral, Universidad de Chile, Santiago de Chile]. Repositorio institucional de la Universidad de Chile <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114098/alternativa-rizom%C3%A1tica-para-el-teatro-contempor%C3%A1neo.pdf?sequence=3>.

Sánchez, A. J. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. España: Ediciones De la Universidad de Castilla-La Mancha

Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica

Trilnick, C. (20 de setiembre del 1995). Arte punto Red: IDIS Proyecto IDIS (Research in Image and Sound Design). Recuperado de <https://proyectoidis.org/>

Tubau, D. (2011). *El Guión del Siglo 21: El futuro de la narrativa en el mundo digital*. España: Alba Editorial

W.J.T. Mitchell (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Ed. Akal