

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

TESIS: *TESTIMONIO 201/123. POEMA ESCÉNICO SOBRE LAS PETICIONES EN LOS*

ÚLTIMOS MINUTOS DE VIDA

POR:

ALFA TATIANA DÍAZ HERNÁNDEZ

TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

FEBRERO DE 2026

***TESTIMONIO 201/123. POEMA ESCÉNICO SOBRE LAS PETICIONES EN LOS
ÚLTIMOS MINUTOS DE VIDA***

POR:

ALFA TATIANA DÍAZ HERNÁNDEZ

TESIS EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER

EL GRADO DE

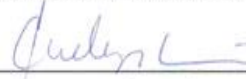
MAESTRA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

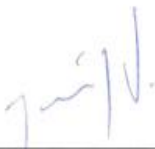
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE ARTES
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Los que suscriben, **Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, Director de Producción y Comité de Grado** hacen **CONSTAR** que el presente Documento Vinculado a Trabajo de Producción Artística:

“TESTIMONIO 201/123. POEMA ESCÉNICO SOBRE LAS PETICIONES EN LOS ÚLTIMOS MINUTOS DE VIDA”.

Reúne los requisitos exigidos por la normativa interna de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, por lo que es aceptado para su impresión y defensa, como requisito parcial para optar por el grado de Maestro en Producción Artística de la:


 M.A. EVELYN ROCÍO GIRÓN VELÁZQUEZ
 SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



M.A. RAÚL VALLES GONZÁLEZ
 DIRECTOR DE TESIS



M.A.E. GUADALUPE DE LA MORA
 COVARRUBIAS
 CO-DIRECTORA





DRA. MARIA CLARA LOZADA
 ASESOR



M.F.A. ROBERTO ADÁN SÁENZ DÍAZ
 ASESOR

LIC. ALFA TATIANA DÍAZ HERNÁNDEZ

Se extiende la presente a los diecinueve días del mes de febrero del año dos mil veintiséis.

Agradecimientos

En memoria de Alfonso R. Díaz Jáuregui. Mi voluntario más amado.

Comité de Grado

M.A. Raúl Valles Gonzáles

M.A.E. Guadalupe de la Mora Covarrubias

Doctora María Clara Lozada

M.F.A. Adán Sáenz Díaz

Elenco

Abner Valles Díaz

Miriam Estrada Arreola

Cristina Córdova Trevizo

Abril Barrera Cisneros

Realización y apoyo técnico

Enrique Martinez

Sara González

Manuel Lozoya

Miriam Quezada (Vestuario)

Equipo de Museo Casa Redonda, gracias por abrazar este proyecto.

A todos los familiares, cuidadores, médicos, enfermeras y trabajadores del sistema de salud por compartir las peticiones de los últimos minutos de vida de sus seres queridos y pacientes.

Resumen

El presente documento vinculante expone el proceso creativo y metodológico de una obra escénica centrada en las peticiones realizadas por personas en fase terminal durante los últimos minutos de vida. El proyecto se origina en la recolección de bolsitas de té previamente usadas para preparar la bebida; posteriormente las bolsitas fueron utilizadas como soporte de testimonios breves que luego se transformaron en un dispositivo escénico. A través de la articulación de cuerpos, objetos, sonido, luz y espacio, la obra se configura como una puesta en escena que privilegia la escucha, la presencia y el cuidado. Lejos de una dramaturgia narrativa tradicional el montaje propone un sistema escénico no jerárquico que invita al espectador a observar la fragilidad, el tiempo y la dimensión ética del acompañamiento en el final de la vida.

Palabras clave: Poética del cuidado, peticiones, proceso creativo, ética del acompañamiento, ámbito escénico, testimonios.

Abstract

The present document portrays the creative and methodologic process of a scenic production centered on the requests by terminal-stage patients in the last minutes of life. The project originated from recollecting previously disposed tea bags, later used for backing the brief testimonies later transformed into a scenic resource. Through entangling the bodies, objects, sound, light and space, the work is set as a play privileging hearing, presence and care. Far from a traditional dramaturgic narrative, the play proposes a non-hierarchical scenic system, inviting the spectator to observe the fragility, time and ethical dimension of accompanying the end of life.

Key words: Poetics of care, requests, creative process, ethics of accompaniment, stage setting, testimonials.

Agradecimientos	4
Resumen	5
Abstract	5
Introducción	7
Bolsas de té	8
Escrituras deslomadas	9
El ingreso a la maestría en producción artística y la continuidad de un proyecto en ciernes	13
Primeros elementos sonoros	15
Primeras pruebas lumínicas	17
Cuerpos escénicos o monos o maniqués de tela o pacientes o Hans Bellmer	18
Otras ideas sobre lo sonoro	20
Residencia artística: Testimonio 201/123	22
Lo que mueve a la escena: la angustia	25
Primeros ensayos: El sonido	30
Notas sobre el espacio, teoría, ámbito escénico, soluciones escenográficas, el ecosistema escénico, sus cambios, decisiones e implicaciones	32
Ámbito escénico	36
Camino de ensayos	38
Crisis de ensamblaje y reconfiguración del proceso	40
Las camas de los pacientes	41
Alas de ángeles	42
Recta final de ensayos	47
La luz en el espacio, la luz en la escena	48
El vestuario como cuerpo que se transforma por repetición y desgaste	51
Los lacrimatorios	53
De una bolsita de té a una escena viva:	
Notas sobre la fragilidad, escucha y poética del cuidado	55
La escena como sistema de sentido	56
De las metodologías afectivas	57
Conclusiones del proceso de investigación	59
Conclusiones del dispositivo escénico y la puesta en escena	61
Galería de fotos	64
Bolsitas de té	64
Alas de madera	64
Alas de cobre y aluminio	65
Alas de piel, cuero crudo y porcelana 1	65
Alas de piel, cuero crudo y porcelana 2	66

Cuerpos escénicos o monos 1	66
Cuerpos escénicos o monos 2	67
Camas	67
Vestuario	68
Maquillaje	68
Lacrimatorios	69
Ensayos Casa	69
Ensayos Museo Casa Redonda	70
Funciones	70
Referencias	71

Introducción

El presente documento vinculante expone el proceso creativo y metodológico de la obra *“Testimonio 201/123. Poema escénico sobre las peticiones en los últimos minutos de vida”*, desde una perspectiva reflexiva que acompaña su desarrollo. La organización del texto no responde a una secuencia estrictamente cronológica ni a una reconstrucción lineal de los acontecimientos, sino a una sistematización de ensayos y microensayos elaborados durante las distintas etapas del trabajo escénico. En este sentido, pensamiento e implementación escénica se desarrollaron de manera paralela y articulada. La estructura adoptada responde a la naturaleza procesual de la investigación artística.

El avance del proyecto implicó revisiones constantes, reformulaciones conceptuales y retornos a materiales previamente trabajados, lo que generó desplazamientos temporales dentro del relato. Dichos desplazamientos no obedecen a una falta de orden expositivo, sino a la intención de dar cuenta de la lógica interna del proceso creativo, caracterizado por su carácter iterativo, acumulativo y reflexivo.

El documento se organiza en los siguientes apartados:

1. El origen conceptual y la formulación de las preguntas de investigación;

2. El desarrollo metodológico y los principales hallazgos procesuales;
3. El camino de ensayos y la conformación del elenco;
4. Las conclusiones derivadas tanto del proceso de investigación como de la configuración del dispositivo escénico.

Esta organización busca ofrecer una lectura estructurada del proceso, sin desatender la complejidad inherente a la práctica escénica como forma de investigación artística.

Bolsas de té

En enero de 2023 empecé a guardar las bolsas de té que me tomaba porque me resultaba muy atractiva la constitución de cada una. El material de las bolsas, el olor y color del contenido, sus distintos tamaños, formas, las telas de las que están hechas y las manchas que se revelan en cada bolsita después de ser usada, dependiendo del té contenido. Una mancha no es únicamente un residuo, puede funcionar como un generador de imágenes cuando se la observa como superficie activa y no como error. Pueden ser manchas oscuras, como las que deja el té negro, manchas amarillentas o mostaza cuando se usa cúrcuma, los tés de frutas dejan más colores que van desde el rojo, morado, azul, rosa, sobre todo si contiene frambuesa, moras o arándanos; el té de canela que mancha color café o color canela, la manzanilla deja un ligero color ocre. Los tés verdes y blancos no suelen dejar manchas. Una bolsa de té se hace con cáñamo, un material muy poroso.

El comerciante de té Thomas Sullivan, de Nueva York, es considerado el inventor de la bolsita de té cuando tuvo la brillante idea de enviar muestras de té a sus clientes, en pequeñas bolsas de seda para conservar la hierba aislada, en 1904. Después de varias pruebas reemplazó la seda por gasa, papel, hasta llegar a la fibra de bambú (Hütter, 2020). Hoy existe una variedad

más amplia de materiales que utilizan las fábricas de té para sus bolsitas: rayón, termoplástico, polipropileno, nylon y el más común es el cáñamo.

Algunas bolsitas vienen selladas con resinas, otras sólo están atadas con hilo, otras con bioplásticos, algunas con muselina, son las más caras. Son tantos los tipos de bolsas de té que me ha llevado tiempo comprender el medio con el que quiero trabajar, definir exactamente cómo se va a usar. Existe la bolsa de té en forma tradicional cuadrada de 4x4 cm, a veces viene en forma de camisa francesa un poco más grande, para tazas más grandes. También están las bolsas para té en infusión que son de nylon transparente en forma de dorito atado con un hilo. Hay bolsitas redondas de papel de cáñamo, existen las bolsitas artesanales de muselina circular, y las bolsitas de termoplástico que se utilizan para formas más ornamentales como bolsitas en forma de corazón o de alguna flor.

Lo que empezó como un experimento inocente terminó cambiando mi vida. Hay algo muy poético en las manchas que se generan en la bolsita de té ya usada. A veces encontraba imágenes que revelaban la propia mancha, hasta letras y palabras. Otras veces esas manchas se revelaban como el papel tapiz de alguna pared o fondo o lienzo de alguna escena. Cuando dejé de descartar y comencé a observar, conservar y clasificar esos residuos, el residuo se convertía en imagen.

Escrituras deslomadas

Me inscribí a un taller de *escrituras desencajadas*¹, con Vivian Abenchuchan, donde aprendí que no sólo en los libros con lomo están los mejores libros. Encontramos libros en cajas

¹ *Laboratorio de escrituras fuera de lugar. Una exploración de las posibilidades performáticas, participativas y colectivas de la escritura, fuera de sus soportes habituales.*

de fichas bibliográficas, en notas sueltas, en sobres de cartas, trozos de tela, servilletas, en cualquier tipo de dispositivo que nos permita escribir en/sobre y con él. Y esa fue la consigna del taller, encontrar un dispositivo donde alojar la escritura a partir del motivo de los minutos: los minutos de esto, los minutos de aquello, tantos minutos usados, tantos minutos desperdiciados.

Revisamos el trabajo de Alison Provox, *Time waist experiment*. Ella escribe un libro donde nos habla de los minutos perdidos que pasamos en la vida esperando cosas que en realidad se traducen a perder el tiempo y los trabaja en tarjetas que miden 12.5cm x 12.5 cm.

- “18 minutos temiendo lo inevitable”.
- “208 minutos en una especie de hastío apático”.
- “7 minutos de pánico innecesario”.
- “32 minutos de inquietud y arrepentimiento”.
- “45 minutos rechazando todas las posibilidades.”
- “3 minutos argumentando por una causa perdida”.
- “45 minutos deseando estar en otro lugar”.
- “33 minutos de rabia infructuosa”.

Decidí trabajar con las peticiones en los últimos minutos de vida; los minutos como una unidad sensible del tiempo vivido de las personas. Siempre me llamó la atención que somos capaces de recordar cuál fue la primera palabra que dijo el bebé de la casa o la primera expresión clara donde pide algo concreto. Es un gran momento de asombro esperado desde la gestación que se celebra hasta que aparece la segunda petición y así se van generando expectativas sobre la felicidad que ese bebé nos irá brindando en el transcurso de nuestras vidas. Curiosamente pocas personas esperan la última petición de sus seres queridos en sus últimos minutos de vida, es como si no quisieran escuchar las últimas palabras y se niegan a conceder la última voluntad por

miedo a no estar presentes en el último latido de ese corazón. Resulta llamativo que, en contraste, sí exista una fijación cultural por las últimas palabras de personajes célebres, palabras que no necesariamente formulan una petición, sino que quedan como restos de sentido, frases finales que se citan, se archivan y se mitifican. Esta diferencia subraya que no toda palabra última es una petición y que la petición no se agota en el decir porque pedir implica una relación viva con el otro, introduce una demanda dirigida a un otro, exige respuesta y pone en juego un lazo, incluso cuando la vida está por extinguirse.

A partir de una publicación en redes sociales, donde una enfermera platicaba que su paciente había pedido mucha agua y que eso significaba que ya iba a fallecer, empecé a buscar testimonios sobre el tema. Primero hice una publicación en mis redes sociales con el fin de que el acopio de testimonios fuera voluntario sin tener que buscar a cada persona, ni tener que hacer las preguntas incorrectas a un tema tan delicado.

Me compartieron ocho testimonios que estuve trabajando para volverlos escrituras atómicas², como una huella centrada sólo en cada petición de los últimos minutos de vida y que el texto se ajustara a una bolsita de té de dimensiones estándar de 4x4 cm. Mi caligrafía no es muy buena por lo que tomé un boleto y me subí en el tren de las posibilidades de cómo trasladar los testimonios a una bolsita de té sin mi caligrafía. Imprimiendo el texto en letra muy chiquita y pegarlo. Palabras sueltas recortadas de libros y revistas para armar las frases. Pedir a otras personas que escribieran sobre las bolsitas los testimonios con marcador, plumón, pluma,

²Una escritura es atómica cuando puede existir de manera autónoma, sin depender de un relato mayor, y cuando su extensión está determinada por el dispositivo que la aloja. El uso del término *atómica* deriva del método Zettelkasten de Niklas Luhmann, en el cual las notas son trabajadas hasta alcanzar una unidad mínima de sentido capaz de sostenerse por sí misma. En este proceso, la referencia al autor leído se vuelve secundaria: la nota deja de funcionar como cita o comentario y pasa a registrar un pensamiento propio, producido a partir —pero no dependiente— de aquello que fue leído. *Estudio de los principios (atomicidad) del método Zettelkasten de Niklas Luhmann.* (<https://zettelkasten.de/overview/>)

etcétera. Pintar imágenes en las bolsitas de té con el elemento que resaltara la petición. Si el paciente había pedido agua, se dibujaba algún envase con agua. Si pidió ir al mar se pintaba el mar. Si pidió a su gato se pintaba su gato. Si pedía un abrazo se pintaba un abrazo, y así fue creciendo la lista de peticiones e imágenes, así se fue creando un archivo que no sólo funcionaba como contenedor de materiales sino como un dispositivo que dictaba y condicionaba mi pensamiento sobre cómo se escribe, cuánto se escribe, cómo se ordena, cómo se lee y cómo se observa.

Algunos testimonios no me los compartieron directamente a mí, sino que hice el ejercicio de preguntar a personas de un taller de arte donde asistía, qué pensaban ellos de la muerte y los últimos minutos de vida. Como contexto les platicaba lo que estaba trabajando y ellos tomaron varias bolsitas y fueron arrojando imágenes que me conectaban con los testimonios que tenía guardados.

Preparaba las bolsitas con gesso, otras con una base de acuarela blanca o pintura acrílica blanca. Trabajé con dos compañeros de la licenciatura haciendo pruebas con plumones, rotuladores, estilógrafos, óleo, pintura vinílica, acuarelas, bordado, pétalos de flores y ensamblando otros textiles. Sólo utilizaría las bolsitas que comunicaban la imagen de la petición concretamente, independientemente del material que se utilizó para lograrlo. Era como si cada bolsita tuviera su propia historia, además de la historia que estábamos contando con la imagen plasmada.

Con el tiempo algunas bolsitas se habían empezado a borrar. El contenido de las bolsitas son hierbas que se activan con la humedad, por eso había que cuidar su almacenamiento y estar cambiándolas de lugar periódicamente para que no se llenaran de hongos. Pero fue inevitable que las hierbas del contenido absorbieran la humedad del material con el que pintamos (en su

mayoría tienen base de agua), y éstas empezaron a borrar/absorber la imagen. Tuve la necesidad de retocar todas las imágenes, pero entendí el comportamiento natural de los materiales; había que dejarlos que se transformaran por sí solos sin intervenirlos más. Por un lado, estaba plasmando la imagen de la última petición de vida de una persona en una bolsita de té que ya había sido utilizada (es decir, el contenido de la bolsita ya tampoco estaba vivo). Por otro lado, con la humedad de los materiales para pintar la bolsita, la hierba se activaba, el contenido “revivía” (por decirlo de alguna manera) y con la imagen plasmada la petición de aquella persona también se hacía presente. El dispositivo comenzó a configurarse antes de la escena, en el vínculo entre materialidad, palabra y cuidado.

El ingreso a la maestría en producción artística y la continuidad de un proyecto en ciernes

Tenía ya tres meses recibiendo testimonios de las peticiones de los últimos minutos de vida de amigos, de gente que no conocía de redes sociales, de médicos, enfermeras, personal de limpieza de hospitales. Conforme iba trabajando la petición que más se repetía era agua o manifestar sed, beber su bebida favorita. Decidí entrar a la Maestría en Producción Artística con el firme propósito de lograr una dramaturgia deslomada de todo el material que había llegado a mis manos y lo que seguía generando.

Ya en las fases de admisión, la primera pared con la que me topé fue que la Maestría no estaba ofreciendo una salida en dramaturgia y mi única opción era puesta en escena. Tenía ya el impulso expresivo, pero algo interrumpió este flujo de imágenes. Se trataba de re-trasladar los testimonios de la bolsita de té, a la escena. Anteriormente había pasado el texto a la imagen en miniatura y entrar a la Maestría implicaba el compromiso de escalar la miniatura a tamaño puesta en escena. Y lo que me conmovía de esto, me empezó a dar miedo. Escribir una dramaturgia es

relacionarse de un modo diferente con nuestras propias imágenes. Hacer una puesta en escena es como sentarse a domesticar a un monstruo: no para anular su potencia, sino para aprender a convivir con ella en el tiempo concreto del ensayo. Ese monstruo está hecho de imágenes dispersas, pulsiones, obsesiones y materiales que se resisten a la forma, y se manifiesta en el cuerpo de los intérpretes, en la acumulación de decisiones técnicas y en las repeticiones que nunca son idénticas. Domesticarlo no significa someterlo, sino establecer un marco de trabajo — marcas, ritmos, acciones, duraciones— que permita que su fuerza se sostenga sin desbordar la escena. La práctica escénica consiste, entonces, en una negociación constante entre lo que insiste en aparecer y lo que puede efectivamente ser compartido con otros en el espacio y el tiempo de la representación.

Anteriormente había trabajado una escena larga, no sé si un principio o un final debido a su ambigüedad, que contaba sobre la soledad en estos últimos minutos de vida, en homenaje a ese 70% de los pacientes que del año 2020 a 2022 fallecieron en soledad. La escena era un ciclo de elementos ligados a los testimonios, donde la actriz, una mujer mayor, sola, con su televisor eternamente encendido, está falleciendo y tiene sed. Previamente había leído *El libro tibetano de la vida y la muerte*, de Sogyal Rimpoché, un libro centrado, en palabras del Dalai Lama, “en comprender el verdadero significado de la vida, aceptar la muerte, asistir a los moribundos y ayudar a los muertos” (Rimpoché, 2021). Para la obra convertí en imágenes algunos de los textos de Sogyal Rimpoché. En el capítulo quince, *El proceso de morir*, donde el autor habla de ese momento: “La disolución externa de los sentidos y los elementos”. El autor nos cuenta cómo la disolución de los elementos sucede por fases:

“La disolución externa se produce cuando se disuelven los sentidos y los elementos.

¿Cómo exactamente vamos a experimentar este proceso cuando muramos? Lo primero que

podemos notar es que los sentidos dejan de funcionar. Si la gente que rodea la cama está hablando, llegará un momento en que podremos oír el sonido de las voces, pero sin distinguir las palabras. Eso quiere decir que la conciencia auditiva ha dejado de funcionar.

Miramos un objeto que tenemos delante y sólo vemos el contorno, pero no los detalles. Eso quiere decir que falla la conciencia visual. Y lo mismo sucede con los sentidos del olfato, el gusto y el tacto. Cuando se cesa de experimentar plenamente los sentidos, es señal de que ha empezado la primera fase del proceso de disolución.” (Rinpoche, 2021/2021, p. 305-308)

La detallada narrativa de este texto sirvió para tomar elementos que ayudaran a la configuración del gesto escénico trabajado por la actriz minuto a minuto, teniendo en cuenta que la obra trataba de los últimos minutos de vida de una persona. De alguna manera el texto de Rimpoché se utilizó como partitura³ para esa escena, que bien podría ser la primera o la última de la puesta en escena que si bien no continuamos trabajando, fue el germen del proyecto. Funcionaba como preámbulo pero también funcionaba como final.

Primeros elementos sonoros

³ “Para Grotowski cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo, prefísico que llama “impulso”. Cada acción física está precedida por el impulso que fluye en el interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el cómplice, no en el sentido del compañero en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana o simplemente de otra existencia. Porque puede ser una existencia diversa de aquella humana: Dios, el fuego, el árbol.

El impulso moldea en el cuerpo del actor (siguiendo las reglas del juego que Barba llama preexpresividad) geografías que transcurren en el tiempo. Estas geografías pueden ser llamadas *partituras*. Estas partituras que son en realidad deseo encarnado, no convergen en una percepción de significado, son tan sólo sentido emanado. Grotowsky, al explicar el proceso de creación de *El príncipe constante* de 1965, comenta que no siguió el camino convencional en la creación del personaje principal a cargo de Richard Cieslak. Dice que la partitura de movimientos de Cieslak fue realizada a partir de los impulsos corporales del actor, proveniente de un recuerdo adolescente. El actor se había constituido en un compositor el cual creaba una cadena de acciones físicas a partir de una imagen extraña al texto. Fue el director quien ensambló esta partitura de movimientos y voces con los diálogos de Calderón de la Barca para dar la impresión de un personaje. Con esto Grotowsky dijo adiós a la identificación para construir un personaje, ya que a él le bastaron los impulsos actorales encarnados en una partitura: entendemos que el movimiento es de todo el cuerpo y que la dicotomía cuerpo voz es sólo técnica.” (Arteaga, s.f.)

En mi día a día despierto revisando los grupos y canales donde se comparten libros digitales y una mañana subieron el libro *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora* de Pauline Oliveros (2019). Es como un gran manual de escucha de todo lo que nos rodea y todo lo que hay internamente en nosotros. Esto que escuchamos es posible convertirlo en una herramienta de composición escénica, por lo que sugerí a la actriz trabajar con este material los diarios de trabajo. Tenía tiempo trabajando consignas de escucha con la actriz a partir de diarios de trabajo, pero no sabía bien cómo trasladar eso a escena. No buscaba lograr con éstos registros un diseño de sonido acabado, más bien empezó a brotar el sonido como materia escénica. Hubo hallazgos importantes no sólo en lo sonoro; inmediatamente impactó en lo escénico. Le pedí a la actriz que registrara tratando de recordar por tres días seguidos ¿qué sonido fue el último que escuchaste antes de dormir? ¿Qué sonido fue el primero que escuchaste al despertar? ¿Qué sonido estabas escuchando antes de despertar? ¿Con qué sonido despertaste en la cabeza? ¿Alguna canción? ¿Un ruido? ¿Soñaste algún sonido? Estos registros desplazaron la atención de lo anecdótico a lo perceptivo, activaron una atención alerta y modificaron, de alguna manera, la relación con el entorno cotidiano. Un día la actriz me contó que despertó con un sonido raro en su oreja que le dio miedo porque no distinguía qué lo generaba. Cuando abrió los ojos se dio cuenta que eran los ronquidos de su perro. Ella no sabía que su perro roncaba, nunca se había percatado, pero ahora su atención estaba alerta. Otro día la despertó el silencio, dijo: “era un silencio tan grande que me dio miedo porque pensé que estaba muerta”. Decía que sentía que el silencio era como una señal de que el mundo estaba interrumpido o ella había desaparecido del mundo y la hizo abrir los ojos.

El registro diario de sonido al dormir era el ruido blanco de la televisión que la actriz dejaba prendida para conciliar el sueño. Ese ruido blanco de la televisión en un canal sin señal,

sólo como ruido de abejas o de lluvia intensa, no sólo fue un aporte sonoro, sino también lumínico porque se comenzó a estructurar la escena tanto como la imagen; el ruido blanco construye espacio. El televisor viejo en escena daba una luz azul cielo que ayudaba a palidecer el espacio de manera naturalmente difuminada y generaba una atmósfera fría bastante interesante, coherente con lo que sucedía en la pieza.

Al final de los registros de trece semanas, empecé a conectar cómo el ejercicio de escucha profunda nos llevó al descubrimiento progresivo de lo sonoro como dramaturgia dejando de imaginar el sonido y más bien poniendo en práctica todo lo que escuchábamos.

Primeras pruebas lumínicas

Pensar en hacer una puesta en escena sin pensar en el espacio, es un despropósito. Pensar en el espacio donde sucederá la puesta en escena sin pensar en la luz que lo acompaña, es otro despropósito. Pues la escena no ocurre en modo *abstracto*, ocurre en modo *relación concreta* entre cuerpos, espacio y luz. Hay que querer terminar de montar la obra, pero para querer terminar de montar la obra hay que imaginar. Imaginar que puedo hacer algo con ese montaje, para otros. Y si este deseo no lo puedo construir, nadie puede venir a construirlo de afuera. Puede venir una imagen muy poderosa, puede venir un impulso muy verdadero, puede venir algo muy revelador, pero de lo que va a depender, es de la capacidad de trabajar sobre eso. Y la capacidad de trabajar está en el desarrollo de un proceso y la manipulación de los obstáculos y las potencias. Sortear los obstáculos también implica reconocer las potencias de mi trabajo, pero yo tengo que poder verlas. Y para poder verlas tengo que poder mirar con amor lo que produzco.

No se trata de replicar la luz de un cuarto de hospital al escenario, más bien se trata de activar sensaciones equivalentes pero en otro contexto; trabajar con eso que nos provoca la luz

en el cuarto de hospital, si es mucha, si es poca, si nos hace focalizar nuestra atención en algo en particular, si nos oculta algo o no nos deja ver bien, si es la luz de algún monitor, o algún señalamiento a alguna parte del cuerpo del paciente en particular, cómo nos hace sentir esa luz en ese espacio. ¿Cómo voy a llevar esa atmósfera a la escena? La luz no sólo ilumina y visibiliza. La luz es lo que modula la percepción, el cuerpo y la emoción del espectador. La luz afecta. Me resulta difícil lograr aquello con luz teatral. Habría que probar con diversas lámparas y materiales.

Cuerpos escénicos o monos o maniqués de tela o pacientes o Hans Bellmer

Hans Bellmer, en su libro *Anatomía de la imagen*, dice:

“Pienso que los diferentes modos de expresión: la pose, el gesto, los actos, el sonido, la palabra, el grafismo, la creación de objetos ..., son todos el resultado de un mismo conjunto de mecanismos psicofisiológicos, y obedecen a una misma ley de nacimiento. La expresión elemental, la que no tiene un propósito comunicativo preconcebido, es un reflejo. ¿A qué necesidad, a qué impulso del cuerpo obedece?” (Bellmer, H. 2010 P.5)

Precisamente es el gesto de sus maniqués lo que me hace voltear a ver el trabajo de Bellmer. Puede ser tan hermoso como aterrador que sus mujeres de tela no sólo muestran el dolor de la falta de una pierna desde la falta de una pierna, sino desde la calma de la manera de voltear a “mirar la cámara”. De aquí mi interés de estudiar el gesto de mis monos o cuerpos escénicos; todavía no sé cómo llamarlos. No quiero actores representando pacientes en fase terminal. ¿Cómo mirar el cuerpo que muere sin violentarlo? Me interesa hablar del dolor de los pacientes y del gran esfuerzo que hacen para tomar aire, articular palabras y formular su última petición de vida con la esperanza de que les sea concedida. ¿Cómo hablar del dolor sin volverlo espectáculo?

Bellmer nos pone como ejemplo un dolor de muelas:

“Entre los reflejos que provoca un dolor de muelas podemos fijarnos, por ejemplo, en la contracción violenta de los músculos de la mano y de los dedos, cuyas uñas se hunden en la piel. Esta mano crispada es un foco artificial de excitación, una «muela» virtual que desvía, atrayéndola, la corriente de sangre y la corriente nerviosa del foco real del dolor, para disminuir su existencia. El dolor de la muela se desdobra, pues, a expensas de la mano; su expresión, el «pathos lógico», será su resultado visible...” (Bellmer, H. 2010 P. 5-6)

¿Cómo puedo lograr esta expresión visible con monos sin rostro y sólo con el gesto del movimiento? Pensaba en veinte monos en escena, pero luego empecé a tratar a los monos como costales de papas, como bultos, porque literalmente los estaba usando como cuerpos que representan cuerpos y eran cuerpos moribundos. Representar el dolor implica una responsabilidad. Necesitaba algo más sutil. En pláticas con Felipe Lara, realizador y prop master de cuerpos y efectos especiales de teatro, hablamos de cómo tratar respetuosamente la imagen de los pacientes sin caer en la representación cruda y dura de su fase terminal y me dijo: “No necesitas enseñar al monstruo completo para que la escena te de miedo. A veces, basta con que veamos una sombra, una mano, o nada, o un sonido, incluso basta con ver la cara de terror de una persona para entender que frente a esa persona hay un monstruo.”

Entonces, pasamos de veinte monos a dos medios cuerpos que funcionan como campo de transferencia, con los que se exploran los movimientos mínimos de los últimos minutos de vida que pueden ser: una exhalación profunda, pedir algo levantando un dedo, querer quitarse el oxígeno, decir que no con la cabeza, buscando las percepciones interiores, conscientes o inconscientes, de nuestro organismo, las tensiones musculares, la orientación y falta de

orientación en el espacio, las sensaciones táctiles junto con las facultades auditivas y olfativas que se les asocian.

Las imágenes que se han logrado están dispuestas para descubrir una significación en la escena, para volverse una realidad permitida coherente con la relación escénica. Gestos mínimos que amplifiquen la lectura de una carga afectiva; aumentar la potencia perceptiva del espectador. Busco que el dolor no se represente literalmente. Con la experimentación de estos movimientos trato de llegar a un desplazamiento de éste dolor que va del cuerpo completo al fragmento, de la acción explícita al gesto y del realismo a la sugestión.

Otras ideas sobre lo sonoro

Son muchas las cosas que se escuchan en un hospital cuando estás sentado ahí cuidando a tu paciente. Es un murmullo, pero en masa, son montones de sonidos, algunos ininteligibles.

Unos sonidos se identifican porque tienen un ritmo, por ejemplo, las pisadas de los médicos cuando vienen a ver a tu paciente, o cuando jalan las camillas, cuando es una emergencia y corren las cortinas, cuando un paciente fallece y te van a sacar del área, los susurros, los quejidos, los suspiros, el aliento, las malas noticias, las injusticias, las buenas noticias, etcétera. El goteo del medicamento de la bolsita al depósito, los pitidos de las distintas máquinas, los motores de los aparatos, la respuesta del cuerpo luchando. El hospital suena incluso cuando parece silencioso. Es algo que no se puede apagar una vez que has estado ahí.

El asunto es cómo lograr llevar estos sonidos a la escena. Decidir cuáles sonidos se van a diseñar desde cero y cuáles se van a dejar pasar.

Una posibilidad era ir a sentarme al último piso del hospital Morelos sólo a escuchar. El último piso es la zona de medicina del dolor. También pensaba en la posibilidad de integrar a un

compositor a la obra, utilizando algunos sonidos que he ido enlistando como banco de materiales y sonidos para probar en los ensayos.

- Pulso: cuerda de violín.
- Oxígeno: popote con agua o compresor.
- Sonido preventivo.
- Sonido alarma: ¿rentar bomba de medicamento?
- Aliento agónico.
- Tierra constante: posible ruido blanco.
- Murmullo de la oración.
- Motor de cama: taladro o batidora.
- Handel: 'Lascia Ch'io Pianga.'
- Murmullos fragmentados.

Lascia Ch'io Pianga es un aria compuesta originalmente por George Friedrich Händel para su ópera *Rinaldo*. La frase *Lascia ch'io pianga mia cruda sorte* (Déjame llorar por mi cruel destino), establece un tono de tristeza y desesperación. La repetición de *E che sospiri, la libertà!* (¡Y déjame suspirar por la libertad!) enfatiza el anhelo de liberación de las cadenas del destino. El aria no es solo un lamento personal, sino que también resuena con temas universales como la búsqueda de alivio de la opresión y el deseo de autonomía personal. El peso emocional de la pieza es llevado por la interpretación vocal, que transmite la intensidad de la súplica de misericordia y la ruptura de las cadenas metafóricas, *Il duolo in franga queste ritorte* (que causan tormento). Los repetidos llamamientos a la piedad, *sol per pietà*, subrayan la vulnerabilidad y la seriedad de la súplica. La perdurabilidad del aria es testimonio de, entre otras cosas, su poderosa expresión de la emoción humana y el deseo universal de libertad y alivio del sufrimiento. Sin

embargo la pregunta clave para mí era ¿qué tan conocida es el aria, cómo para sólo murmurar la melodía y dejar guardada la letra para la intención de la interpretación? El aria fue parte de la banda sonora de la película *Farinelli, Il Castrato*, dirigida por Gérard Corbiau en 1994. ¿Será una buena referencia afectiva para el espectador? El murmullo no es silencio ni palabra; habría que trabajar como una forma colectiva de sonido que contenga información sin volverse legible pero sí, identificable. Algo así como mover o desplazar a la ópera hacia el territorio de la memoria difusa para evitar caer en el uso de la música o el sonido como banda sonora. Prefiero usar la música como memoria y lograr que el sonido no esté ahí acompañando la escena y las acciones, más bien que las interrumpa o las sustituya, hasta que las complemente.

Residencia artística: Testimonio 201/123⁴

Cuando decidí hablar de las peticiones de las personas en sus últimos minutos de vida me resultaba muy bello y hasta fascinante encontrar patrones, casualidades y lo extraordinariamente particular y espiritual de algunos testimonios. No sólo hablaban de enfermedad o muerte, hablaban de espera, de la suspensión del tiempo, de estar a merced del sistema hospitalario, institucional, corporal. Año y medio después me resultaba difícil continuar haciendo acopio y trabajo de los testimonios. Frené cuando llegué a contar doscientos testimonios y sentía que el archivo no debía crecer indefinidamente y la manera de cuidar el material era dejar de recolectar. Lo que seguía era convertir esas largas historias en escrituras atómicas que cupieran en un espacio de 4x4 cm, que es lo que mide una bolsita de té. Los testimonios poco a poco fueron

⁴ De Alfa Tatiana Díaz Hdez., 25 de octubre de 2024. Escrito enviado en ocasión del undécimo Coloquio de Producción Artística del Posgrado de la Facultad de Artes UACH, que tuvo lugar en Chihuahua, Chih., entre el 23 y el 25 de octubre de 2024.

reclamando su estado de imagen debido a que el espacio de una bolsita de té era insuficiente para contener palabras, aun así, pensé esto como un dispositivo dramático.

A principios de este año sentí que el cielo me empezaba a poner a prueba. Mi padre enfermó y empecé a ver todos esos patrones, casualidades y lo extraordinariamente espiritual en nuestra relación de padre e hija. Yo buscaba referencias para poder hablar del cuerpo y del sujeto. Tomar distancia de los testimonios que ya estaba trabajando. Mi enfoque estaba en encontrar la manera de cómo comunicar esos testimonios desde el respeto, honrando sus peticiones. El 21 de agosto de este año mi padre entró al hospital y fue como si Dios o el universo me hubieran preguntado: ¿de verdad quieres hablar de los últimos minutos de vida? Pues te hemos seleccionado para cursar una residencia artística sobre el tema y aquí tienes a tu voluntario más amado.

Pasamos veintisiete días en el hospital, no sé cuántas horas al día o a la noche. El tiempo se vuelve raro, es lento pero también es rápido. Hubo días muy buenos llenos de esperanza y otros días donde ya no había esperanza pero seguíamos teniendo fé. El primer médico que atendió a mi padre en terapia intensiva estaba lleno de esperanza. Pero cuando lo pasó a piso no tuvo el valor de decirme que no había nada que hacer por él; yo entendí todo cuando el médico accedió a cumplir la petición de mi padre que era “un traguito de coca cola”. “Traiga una coca para su papá” –me dijo. Y con eso me dijo todo. Nos despedimos de terapia intensiva y llegamos a un cuarto. Retomé mis apuntes de los doscientos testimonios y decidí abrir los ojos, los oídos y el corazón, y empezar a documentar.

Iba a vivir el *Momento de Oro*⁵ de mi Papá. Me dediqué a cumplir cada petición que hizo porque, aunque sabía que la despedida no sería inmediata, no tenía certeza de cuál petición sería la última. Mi Papá sabía de mi investigación de la maestría y ya no quería pedir agua por miedo a que yo pensara que se iba a morir. Procuré llevarle cada cosa que pidió, pensando también en todas las personas que se han ido en soledad y no les han podido dar ni un trago de agua para despedirlos.

Nos tocó ser testigos de la despedida de un chico treinta años más joven que mi padre con la misma enfermedad. No sé cómo se llamaba, ni cómo se llamaba su padre quien también estaba ahí todo el tiempo. Cuando su hijo terminó me encontré a su padre afuera del hospital y nos dimos un abrazo. Subí al cuarto y vi cómo sacaban el cuerpo en una bolsa gris, vi lo desenchajados que iban enfermeros y enfermeras. Sólo podía pensar –esto es una breve vista a lo que sigue.

Tal y como me habían contado en testimonios, mi padre mejoró significativamente unos días. Su mente y sus ánimos estaban lo bastante lúcidos para decir lo que necesitaba decir y pedir lo que le hacía falta. Vimos cómo de nuevo se apagaba y poco a poquito fue perdiendo cada uno de sus sentidos. El último momento tuve el privilegio de poder sostener sus dos manos y sujetarlo para dar el salto al otro mundo. Este es mi testimonio 201, del cuarto 123, donde aprendí que muchas veces es más grato recibir un abrazo sincero y en silencio, que largas condolencias vacías.

⁵ Momento de oro: Protocolo de bienestar emocional que existe en el área de tanatología de algunos hospitales privados de México, donde el paciente manifiesta una despedida asociada con signos como pedir agua, tener mucha sed, ver familiares fallecidos, oler a flores, una mejoría repentina, entre otros signos (también le llaman *mejoría premortem*). Es en ese momento cuando el personal médico contacta a los familiares del paciente para dar inicio al proceso de despedida.

Además de esto seguía trabajando en la composición del dispositivo escénico / ámbito escénico, constaría de las camas de hospital que ya había mostrado, cortinas, cuerpos escénicos, paneles de policarbonato corrugado para la distribución de la luz, inspirómetros y posiblemente flores. Seguí haciendo pruebas del soporte adecuado para mostrar los testimonios trasladados en las bolsitas de té. Para maquillaje y vestuario, se hicieron pruebas con un diseño de Dorian Castelli, en una propuesta de arcilla y pigmentos. También se prospectaron unas alas de cerámica que todavía están en proceso de diseño. En lo sonoro trabajé con dos cantantes y dos actores con los que se estuvieron experimentando variaciones sobre *Lascia Chi'ò pianga* de Händel en conjunto con una base de sonidos hospitalarios. Se realizaron diagramas de gestión técnica del ámbito escénico, así como la planeación en planos 2D de marcaje y montaje de equipos y cableado de dispositivos lumínicos.

Junto con el trabajo para lograr una orquestación de todas las dramaturgias implicadas en este proceso, también se buscaba la generación de conocimiento, no sólo sobre el tema de los minutos antes de la muerte, sino de cómo compartir que cuando se describe una experiencia hay un descubrimiento sobre el sentido de lo ocurrido.

Se describe y va ganando sentido, se ven nuevas conexiones, razones, recurrencias, y entonces, luego de hacerlo varias veces, se comprende que hay un patrón, que las personas y los grupos actúan de ciertas maneras y que allí se va consolidando lo social, tanto en su transformación como en su permanencia. Cuando la investigación se convierte en experiencia vivida, el archivo deja de ser externo y es importante lograr una metodología centrada en una poética de la despedida, donde las peticiones, el tiempo, la angustia y la pérdida se colocan al centro de un puente experimental, de una propuesta de exploración-investigación.

Lo que mueve a la escena: la angustia

Previo al ingreso de mi padre al hospital había una sensación que me martillaba constantemente y me costaba trabajo identificar. Si daba un vistazo rápido podía llamar a esa sensación “ansiedad”, pero siempre terminaba pensando que la ansiedad era algo distinto.

Cuando entró mi padre al hospital y finalmente tuvimos un diagnóstico, esa sensación se fue y luego empezó a revivir de otra manera. Platicando con los familiares y cuidadores de otros pacientes en las noches de hospital, coincidíamos en que la sensación era algún tipo de “pendiente” de no saber qué sigue o por cuánto tiempo estaríamos en la misma situación que estábamos viviendo.

Una tarde regresé a mi casa por unas horas y estaba viendo el episodio ocho de la temporada cinco de la serie *Better call Saul*, donde Jimmy acepta hacer un viaje al desierto para recoger siete millones de dólares con los que va a pagar la fianza de su cliente, un cliente muy peligroso, miembro de un cartel, y la tarea era demasiado arriesgada. Jimmy le cuenta a su esposa Kim lo que va a hacer y ella se pone en alerta. Jimmy se queda varado en el desierto por treinta y seis horas y mientras hay escenas de Jimmy sobreviviendo al sol mientras camina y camina, vemos las escenas de Kim tomando malas decisiones y dando vueltas en su casa esperando tener noticias de su esposo. Termina el episodio. En los primeros minutos del episodio nueve vemos a Kim fumando, respirando hondo, exhalando, viendo su teléfono, haciendo todo normal como lavarse la cara, tomar agua, pero cada vez que se mira al espejo inhala y exhala profundo como a quien le estorban los pensamientos para poder respirar. Camina por su departamento, fuma. Suena el teléfono, es Jimmy. Ella responde haciendo una exhalación de alivio mientras dice: ¿Jimmy? Cuando él le responde y le dice que está bien, ella empieza a

llorar. En ese momento entendí que lo que ví en las escenas de Kim era la representación de la angustia. “Eso es la angustia.” pensé.

Y eso es lo que yo tenía meses sintiendo y lo que los cuidadores de los familiares en el hospital decían que sentían, pero no sabíamos nombrarlo. La profundidad de nuestra angustia estaba vinculada al hecho de que sabíamos que nuestros pacientes estaban en fase terminal, pero no nos educan para saber actuar ante esto, además no sabíamos cuántos días o semanas o meses más nos quedaban por vivir esta situación; entonces la angustia se incrementaba con la incertidumbre y no quedaba de otra que tratar de reconciliarse con la angustia porque es cuando uno se da cuenta que hay cosas que no tienen solución y hay que aprender a lidiar con eso. Para encontrar la reconciliación quería saber qué era eso que estaba sintiendo.

Hice un banco de notas sobre la angustia en mis cuadernos intentando ordenar material sin clasificar síntomas ni definir conceptos de manera cerrada, solo quería armar una constelación de ideas, afectos y formulaciones teóricas que conectan o trazan un sentir común: la angustia enmarcada como punto de quiebre entre el lenguaje y el sentido.

Desde el psicoanálisis Jacques Lacan sitúa la angustia en un lugar radical. No es un afecto más, sino el afecto por excelencia, aquel que no engaña. Surge cuando la falta, falta, cuando el deseo —que introduce la dimensión de lo simbólico— deja de operar como mediación. En ese punto, el sujeto sigue sosteniendo su relación con el deseo de un modo paradójico e insostenible. La angustia no señala una carencia, sino una saturación: una resonancia directa entre significante y goce que permite tocar lo real, aquello imposible de simbolizar completamente (Lacan, 2007).

Esta imposibilidad de simbolización se vuelve evidente en la crisis de angustia. Cuando la palabra no es suficiente sólo nos queda el lenguaje desde el cuerpo. El pecho se estrecha, la

respiración se vuelve insuficiente, aparece la náusea, el vértigo, el dolor sin localización precisa. La etimología de la palabra angustia remite a la estrechez: angustia como angostamiento del pecho, como sofocación. Axel Ortiz (2015) dice: en la angustia hay un exceso de complacencia hacia los otros, una búsqueda desmedida de amor en el afuera que implica un olvido del amor propio.

Cuando el dolor no se comunica, cuando no se tramita simbólicamente, la mente se desborda. Esta dinámica se profundiza en la soledad voluntaria de quien decide no compartir su angustia por miedo a exponer su vulnerabilidad. Y contrario a lo que pensaba, lejos de disminuir la angustia, se incrementa en el silencio cuando no se expresa.

Alejandro Dolina afirma que, una vez que el sujeto se entera de que se va a morir, la angustia se vuelve inmutable (2023) . Søren Kierkegaard lo formula con precisión al diferenciar a la angustia del temor y de la pena. Mientras estos recaen sobre objetos concretos, la angustia tiene por objeto la nada. Es en la nada donde el individuo se relaciona consigo mismo y con su propia posibilidad. Kierkegaard la define como el vértigo de la libertad (2013). Roland Barthes reflexiona sobre la angustia desde el amor. El sujeto amoroso, expuesto a la contingencia, nombra como angustia el miedo al abandono, a la herida, a la pérdida (Barthes, R. 2022 P. 24) .

La angustia emerge allí donde no hay garantías. Donde el lazo con el otro se vuelve frágil. Anne Dufourmantelle dice: la angustia es como una pantalla de humo que protege a la conciencia de aquello que no quiere saber (2019) . En lugar de iluminar lo intolerable, la angustia lo cubre, lo difiere. Sin embargo, esta función defensiva no elimina su carácter de señal.

Rodrigo Asseo piensa la angustia como una advertencia del cuerpo que remite a un problema de la existencia, no del organismo (2015) . En el mismo sentido, Nuria Somoza la describe como una presencia ambigua: anuncia que algo anda mal, pero también habilita la

formulación de nuevas preguntas (2020) . La angustia se intensifica cuando el sujeto evita decir o hacer aquello que realmente lo moviliza.

Agustina Bloom (2024) la define como el precio que se paga por ceder, por no ocupar el lugar desde el cual podría expresarse un deseo . Simbolizar una angustia nunca es sencillo: poner en palabras un dolor implica soportar una verdad que impacta la realidad psíquica. De allí la sorpresa —y el efecto— de escucharse hablar de ella.

Lacan subraya una clave temporal cuando establece que la angustia es correlativa a un momento de suspensión del sujeto, un intervalo en el que ya no sabe quién es y aún no sabe en qué se convertirá, quizá en algo irreconocible para sí mismo. No se sitúa tanto en una respuesta negativa como en la espera: esperar para saber, para tener, para llegar. (Lacan, 2007) La ansiedad aparece entonces como el castigo de esa espera interminable.

Sztajnszrajber (2016) distingue el tedio de la angustia para precisar su especificidad: el tedio es tedio por el todo, la sensación de que nada plenifica; la angustia es angustia por la nada, la percepción de que todo conduce a la nada.

En esta línea, el psicoanálisis asume que no se puede vivir sin angustia y que negarla resulta más peligroso que transitarla. Incluso los datos empíricos —como el estudio citado por Raquel C. Pico, que señala que sólo una minoría (el 9%) de las angustias efectivamente sucede— no logran neutralizarla, porque su lógica no es la del hecho, sino la del sentido y la expectativa (Pico, s.f.).

La angustia aparece así en el comienzo y en el final: en el inicio de una decisión, en el cierre de una certeza, en el reconocimiento de la mortalidad y la finitud . Si hay angustia, hay deseo; y si hay deseo, hay un conflicto aún abierto. No se trata, entonces, de evitar la angustia, sino de interrogarla, de formular nuevas preguntas que permitan desplazar su sentido y, en ese

movimiento, aprender a convivir con la angustia como un sentimiento que atraviesa el cuerpo y la existencia.

De este banco de notas entendí la diferencia entre una angustia cotidiana (que es como preocuparse porque se descompuso el carro y está fallando, pero lo puedo llevar al mecánico y que lo arregle) a una angustia existencial (donde uno es consciente de que nacimos para morir y eso nadie lo va a arreglar). La angustia en estos contextos está íntimamente relacionada con el amor y el compromiso hacia el otro. Tanto familiares como médicos y enfermeras experimentan angustia porque desean aliviar el sufrimiento y se sienten responsables del bienestar del paciente. Kierkegaard sugiere que en la angustia, el individuo descubre su responsabilidad ante el otro y ante la propia existencia(2013). En el contexto de los pacientes terminales, esta responsabilidad genera un tipo de angustia ética en los profesionales de la salud, ya que se debaten entre sus deberes médicos y el deseo humano de acompañar y confortar. Para los familiares y cuidadores, la angustia representa el amor profundo que sienten y su temor a la pérdida. Lacan (2007) menciona cómo el deseo incondicional de cuidar al otro revela los límites del ser humano, y esta confrontación es una fuente de angustia inevitable.

De este material surgió trabajar con la angustia ya no como aquello que me quita el aire y tampoco como un concepto; empecé a buscar cómo volverlo una práctica corporal y sonora para la escena y esto se tradujo en la velocidad de la obra. La angustia no te avisa, no tiene un aura, ni da preámbulo: te ataca. Pero puede llegar sigilosamente, casi imperceptible y se instala. Sin que nos demos cuenta ya vive en nosotros o vivimos con ella en nuestro día a día. Después se va tornando cada vez más veloz hasta que es insoportable y de pronto, así como llegó sin avisar, se acaba. Ese será el motor que dicta la velocidad de la obra.

Primeros ensayos: El sonido

Trabajamos las primeras semanas en compases fragmentados de 'Lascia Ch'io Pianga'. A veces una voz, a veces dos. Buscaba que en algún momento cada quien cantara desde un registro que se acomodara a su tipo de voz para “desarmonizar” la pieza. Sin referirme directamente al concepto de *armonía musical*, propongo la acción de *desarmonizar* como la búsqueda de generar experiencias similares a lo que ocurre cuando tenemos una imagen que consideramos bellísima enfrente y de pronto alguien le echa agua, sigue siendo la misma imagen bellísima pero transformada a otras líneas, tal vez conserve los mismos colores sólo que las formas y dimensiones habrán cambiado, aunque la esencia de la imagen no se haya modificado.

Elegí trabajar de inicio sólo los primeros catorce compases de la obra y repetir y repetir hasta hacer de esas notas un sonsonete tedioso. Algo como lo que pasa en los hospitales o bien, en las habitaciones de los pacientes. En primera instancia no nos pasa nada con ese sonido que se repite, pero pasadas las horas, los días, empieza a ocasionar cierto fastidio con el que hay que negociar porque sabemos de antemano que son sonidos necesarios que no se pueden apagar, entonces, enfadarse o desesperarse cada vez que suenan, no es una opción. Como escribió Raymond Queneau en *Un rude hiver*: “El ruido inflaba esta soledad que el timbre ritmaba por adelantado.” Saber que va a sonar la alarma de la bomba de medicamento cuando este se acabe, infla la soledad del paciente y del cuidador por adelantado.

Jean Luc Nancy, en su ensayo *A la escucha*, dice que:

“Si ‘entender’ es comprender el sentido (ya sea en el sentido llamado *figurado* o bien en el sentido llamado *propio*: escuchar [entendre] una sirena, un pájaro o un tambor, es cada vez ya comprender, al menos el esbozo de una situación, un contexto, incluso un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible.

Escuchamos a quien sostiene un discurso que queremos comprender, o bien escuchamos a lo que puede surgir del silencio y proveer una señal o un signo, o aun, escuchamos aquello que llamamos música. En el caso de los dos primeros ejemplos, se puede decir para simplificarlo (si olvidamos las voces, los timbres), que la escucha está tendida hacia un sentido presente más allá del sonido. En el caso de la música, el sentido se propone a la auscultación en el sonido. En un caso, el sonido tiende a desaparecer: en el otro, el sentido tiende a devenir sonido. Pero allí no hay precisamente sino dos tendencias, y la escucha se dirige a –o es suscitada por– aquello en lo cual sonido y sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o uno por el otro. (Lo que significa que –y ello todavía a la manera de una tendencia– si se busca sentido en el sonido, en el sentido en cambio, se busca también el sonido y la resonancia.” (Nancy, J. 2007 P.16)

Para encontrar el sentido del sonido en la obra hay que explorar estas dos tendencias de las que nos habla Nancy, probar y decidir el sonido y la resonancia de la obra para el espectador. Después de trabajar semanas con los mismos catorce compases, desde la mínima célula hasta la frase completa, en susurro, en murmullo, con variantes, sin letra, con letra, se dejó el murmullo de base como quien hace oración en un hospital o pasa la estafeta en un susurro al siguiente cuidador de relevo. *“Es preciso comprender lo que suena de una garganta humana sin ser lenguaje, o que sale de un gran animal o de un instrumento sea cual sea, incluso del viento en las ramas: el murmullo al cual tendemos o prestamos oídos.” (Nancy, J. 2007 P.20)*

Se agregó a esto una exhalación que los médicos llaman “aliento agónico”, que es una exhalación que se siente mecánica en el pecho, mientras está la expansión intercostal se elevan las costillas, es un sonido que ataca, que lucha por salir, despegando la lengua del paladar, se pegan los conductos y se sueltan con fuerza. Durante el proceso se buscaba incorporar una pisada. La pisada también suena y hay que contemplar eso: ¿quiero que la pisada sea un elemento sonoro más o no? ¿Cómo es el piso del espacio donde se llevará a cabo la escena? ¿Los

actores irán descalzos o con zapatos? ¿El vestuario emite algún sonido? ¿Cómo convive el sonido de la respiración, la pisada y el vestuario durante los traslados de un lugar a otro del escenario? ¿Qué sonido sí pertenece? ¿Qué sonido no es decorativo? ¿Qué sonido es cuerpo?

Notas sobre el espacio, teoría, ámbito escénico, soluciones escenográficas, el ecosistema escénico, sus cambios, decisiones e implicaciones⁶

Durante el proceso de montaje de una escena se trabajó en un salón de clases con dos escritorios y treinta butacas, como cualquier salón de clases. Uno de los escritorios era la cama (altísima) y el otro era mesa de instrumentos musicales y utilería. Las butacas funcionaban como ojos de espectadores. En mi mente, ese ámbito escénico se iba a trasladar a un escenario teatral, con las butacas arriba del escenario, rodeando la cama de la actriz y mesas donde pondrían tazas de té y las bolsitas de té con los testimonios. Hice la prueba y no funcionó. El teatro no me dio el silencio que necesitaba, era caluroso, muy claustrofóbico, las mesas no funcionaron porque no había espacio ni suficiente luz como para mostrar las bolsas de té. Decidí moverme a un salón de ballet. Aprovechar la poca luz enmarcada que sobresalía de las persianas con el atardecer, el piso de duela reluciente, los espejos y el espacio amplio. Puse unas bancas en vez de una cama y la altura nos funcionó bien. Los espectadores estaban sentados en el piso y frente a ellos estaban las bolsitas de té, los testimonios en texto y flores. Era como si entre todos los espectadores estuvieran acompañando a la mujer que estaba acostada muriendo en el centro del espacio durante los últimos minutos de vida.

⁶ De Alfa Tatiana Díaz Hdez, 21 de mayo de 2025. Escrito enviado en ocasión del undécimo Coloquio de Producción Artística del Posgrado de la Facultad de Artes UACH, que tuvo lugar en Chihuahua, Chih., entre el 23 y el 25 de octubre de 2024.

Cuando empecé a proyectar la puesta en escena completa lo único que tenía claro era que no quería presentarme en un teatro. Mi cabeza seguía buscando otro espacio. Ya no un salón de danza, pero tampoco quería recluirme en cualquier foro. Un día fuimos a una casa antigua donde daban clases de restauración de muebles y uno de los patios llamó mi atención. El patio no tenía piso, estaba a medio construir o a medio destruir. Me puse a prospectar elementos escenográficos ahí y perfectamente cabía la cama de la actriz, y ahora quería que ella estuviera dentro de una jaula. Una jaula de malla metálica que, con varias vueltas, logrando que los ángulos de la malla coincidieran con algunos milímetros de desfase, podría lograr una escena final de efecto Moiré⁷ con luz roja y azul. Además quería hacer unas esculturas de ángeles que se iban a estar rompiendo durante la obra con una motosierra; habría pedazos de ángeles durante todo el camino de entrada al espacio de representación y el público estaría de pie alrededor de la jaula. Esta jaula nace también de la idea de encontrar dónde colgar las bolsitas de té para que al momento de la obra, la gente no se las llevara; colocarlas en un lugar donde pudieran ser vistas por el espectador, pero sin que se las pudieran llevar. Había visto afuera del Café Mandala que se encuentra en uno de los miradores de la ciudad, una malla donde la gente pone candados con sus nombres. Me pareció una idea muy acorde con la escena por el tema de la memoria colgando de la malla.

Todo esto terminó pasando al cuaderno de las ideas no realizadas a las pocas semanas de hablarlo con el comité de grado, pues regresé un día a ver el patio de esa antigua casa para tomar fotos y me di cuenta de que lo habían empezado a reparar, pintar, remodelar, poner piso... y

⁷ El efecto moiré es un fenómeno bien conocido que se produce cuando dos estructuras periódicas o cuasiperiódicas (denominadas genéricamente redes primarias) se superponen, y se manifiesta en forma de un patrón claramente visible que no existe en ninguna de las estructuras originales.

había perdido ese encanto de espacio medio construido, medio destruido que me había atrapado en un inicio. La información que me brindaba el lugar, las cosas, los colores, ya no tenían nada que ver con mi obra.

Se disolvió la idea como polvorón y por querer seguir resolviendo rápido, empecé a diseñar para el teatro experimental de la Facultad de Artes. Quité todo: la jaula, las esculturas, las motosierras, etcétera y pensé: vámonos a lo simple. Una lectura de un making off de este proyecto y pequeños fragmentos de los testimonios ensamblados. Estuve revisando montajes simples en teatro que implicaran una cama al centro o al frente o al lado y no me pareció tan descabellado hacerlo así de sencillo.

Encontré el video de la puesta en escena “Lecture of Nothing” de John Cage, dirigida y actuada por Bob Wilson en un teatro de cámara. Era un espacio sencillo donde había un escritorio y una cama, había telas colgadas donde se podían leer los textos impresos que está leyendo Wilson. Empecé a trabajar la idea de mi escena con algo así de sencillo.

Pasaron los meses. Ya estaba ensayando y aún no tenía lugar hasta que llegué al Museo Casa Redonda. Ya había estado ahí meses antes de entrar a la Maestría y el espacio me había gustado mucho, pero mis ojos no andaban en búsqueda de lugar hasta esta vez. Hubo una exposición y mientras el discurso de la inauguración yo caminaba por el espacio escuchando desde distintos puntos, tratando de ver mi obra funcionando en ese lugar. A los meses tuve una entrevista con la directora del museo y su curadora; conversamos del proyecto, echamos a andar ideas de montaje, revisamos el calendario y acordamos una fecha. En esta reunión, la directora del museo dijo: “este museo siempre se me ha figurado que tiene las características de un hospital: el piso blanco, las paredes de colores claros, las sillas de colores claros, los ecos, si hablas poquito se escucha y si hablas fuerte también se escucha.” Sus palabras sólo alimentaron

la potencia del espacio y sentí la seguridad de que ese era el lugar ideal para presentar el proyecto. Tener claro dónde iba a presentar la obra y además, tener ya una fecha, aceleró mi cronograma y me amplió las posibilidades de la distribución del trazo, de los elementos escenográficos, el diseño sonoro, hasta el código de vestimenta del espectador.

Ámbito escénico

“Vivimos rodeados, acosados por cosas, pero no las vemos. La escenografía hará el programa de su manifestación. Enseñar a ver: para eso se construye un escenario” (Breyer, G. 2005 P. 56). El diseño del ámbito escénico no se limita a organizar un espacio físico para la representación, sino que incide en el potencial afectivo y expresivo de la actuación, de la acción performativa y del encuentro. El espacio no es un contenedor neutral: es una instancia activa que produce sentido antes, durante y después de la presencia humana. En este marco, la audiencia no ocupa un lugar externo a la escenografía, sino que forma parte constitutiva de ella.

Gastón Breyer, arquitecto y escenógrafo argentino, en su libro *Teatro: El ámbito escénico* (1968), sostiene que la escenografía pudo haber nacido cuando un ser humano primitivo reconoció el paisaje frente a su cabaña como un espacio propio, delimitado y significativo. Esa primera operación —recortar, señalar, habitar— es ya un pensamiento escénico. A partir de esta intuición, Breyer sistematiza los ámbitos escénicos como relaciones dinámicas entre quienes actúan y quienes observan o participan.

La escenografía, entendida desde esta concepción, es una disciplina de orquestación: articula arquitectura, luz, objetos, cuerpos, vestuario, proyecciones y sonido en relación directa con la corporalidad del intérprete y con la presencia del espectador. Diseñar escenografía implica decidir desde dónde se establece el diálogo entre sala y escena, qué tipo de mirada se convoca y

qué experiencia se habilita. Toda constitución de un ámbito escénico funda un acuerdo singular entre actores y espectadores. Ese acuerdo puede ser material —una delimitación arquitectónica— o mínimo —una línea en el piso, un gesto, un cuerpo que marca un umbral—. Lo esencial no es la forma, sino la posibilidad de un flujo de ida y vuelta, una relación viva que habilite la experiencia teatral.

Breyer distingue entre espacios formales e informales. Los espacios informales no fueron concebidos para la representación, pero pueden devenir ámbitos escénicos. Dentro de ellos se distinguen:

- Adaptados: espacios modificados parcialmente para una acción escénica (como los corrales españoles o los patios intervenidos).
- De uso alternativo: espacios utilizados tal como son, sin adaptación, donde la escena emerge del uso mismo (procesiones, entradas triunfales, celebraciones públicas).

En ambos casos puede aparecer la pluralidad, es decir, la coexistencia de múltiples focos escénicos y diversas relaciones sala–escena, como ocurre en la escena medieval con carros alegóricos o mansiones sucesivas. Los espacios formales, en cambio, son aquellos construidos específicamente para actividades escénicas. Pueden ser:

- Estabilizados: edificios fijos, con arquitectura definida (teatros romanos, teatros a la italiana).
- Deambulantes: estructuras escénicas móviles (circos, carretas de comediantes).

A su vez estos espacios pueden ser:

- Unívocos, cuando la relación sala–escena es fija.
- Multívocos, cuando permiten múltiples configuraciones y puntos de vista (cajas negras, foros contemporáneos).

Breyer complementa esta clasificación de formatos relacionales con su propia tipología de ámbitos escénicos: (O, U, H, X, F, T, L), cada uno de los cuales no solo organiza la mirada, sino que produce una experiencia específica: cercanía, frontalidad, exposición mutua, inmersión, distancia. Cada ámbito escénico propone una manera distinta de estar frente a la escena, de compartir el espacio, de percibir al otro —actor-espectador— como presencia compartida. Así, el espacio, no organiza únicamente la visibilidad: organiza la afectación.

Ámbitos escénicos de Breyer:

- O: la sala dibuja un círculo alrededor del escenario central.
- U: el público rodea por tres lados la escena.
- H: dos plateas enfrentan la escena, simétricamente opuestas.
- X: el público está en el centro; la escena periférica, hacia los cuatro puntos cardinales circunvalantes.
- F: el frente de escena es muy largo, desplegado paralelamente a la línea de butacas.
- T: el frente de escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala; es el teatro tradicional que conocemos bien.
- L: platea en dos frentes, en ángulo recto. (Breyer, G. 1968 P.20)

Camino de ensayos

Empecé a ensayar con el elenco en octubre de 2024. El elenco estuvo conformado por intérpretes con formaciones distintas. Dos de sus integrantes provenían del campo del canto y no contaban con formación actoral específica; otro integrante tenía formación en teatro musical, lo que implicaba un entrenamiento tanto actoral como vocal; y una integrante contaba con una licenciatura en teatro —aunque no específicamente en actuación— lo que le otorgaba ciertas

nociones previas del trabajo escénico. Esta diversidad formativa incidió directamente en el desarrollo del proceso de ensayos.

Durante los primeros ensayos no tenía mucha idea de qué trazar. Enfoqué estos en darle a conocer al elenco la pieza central *Lascia ch'io pianga* de Händel. Trabajé con el elenco ejercicios de vocalización, respiración y memorización de fragmentos de la pieza de manera lineal y aleatoria. También invité a un par de pianistas a participar en los ensayos, pero con el tiempo los fui descartando porque los intérpretes se estaban acostumbrando mucho al piano y cuando no lo tenían, no eran capaces de separar las líneas de manera politonal (cantando cada quien en la tonalidad que le era conveniente), sino que tendían a unificar su afinación. Después de trabajar una semana sólo la pieza central, empezamos con un sonido que había escuchado en el hospital, un esfuerzo por respirar que los médicos llaman “aliento agónico”. Hubo sesiones completas sólo de aliento agónico: sentados, acostados, boca abajo, boca arriba, hasta que se logró que el sonido se emitiera mientras iban caminando poco a poco; repetir y repetir hasta que en el desgaste apareciera el sentido.

A la pieza central se le quitó la letra al cantar y sólo sonaba la melodía como un murmullo. Cada día se comenzaba desde el piso conectando el centro del cuerpo a través de los siguientes tres puntos: esternón, ombligo y pubis. Una vez que los actores lograron conectar los tres puntos (era visible cómo cambia su postura cuando estos tres puntos están conectados y cambia su forma de andar, incluso de tomar aire para decir el texto o emitir algún sonido) comenzaron a hacerlo de pie, a sostenerlo mientras murmuraban el canto y repetían el aliento agónico sin soltar la conexión de su centro del cuerpo. Alrededor de tres semanas después, se empezó a trabajar cómo caminar. Un pie inmediatamente después del otro, en una línea, como si

estuvieran en la cuerda floja. Para enero ya tenía trazada la primera escena y estuvimos trabajando sólo con ese material por algunas semanas.

Cambié de lugar de ensayo a un espacio más amplio. En ese lugar se integraron instrumentos de percusión como campanas, triángulos, cascabeles y hasta un diapasón. Se despidió uno de los cantantes y se invitó a otro actor (que energéticamente daba la misma ligereza) a cubrir ensayos. En cuatro meses se logró establecer una partitura de secuencias y acciones, sólo faltaba decidir si los testimonios serían dichos de memoria o si serían leídos.

De estos ensayos también surgieron pruebas de maquillaje con arcilla de colores, con maquillaje blanco, con maquillaje negro, maquillaje bronce y finalmente utilizamos arcilla blanca. La arcilla blanca es más delgada que la arcilla de colores y la que encontramos era arcilla cosmética o arcilla facial para mascarilla. Se seca más rápido y se quita más fácilmente. Con una caricia la arcilla se cae en pedazos y me daba el efecto de desmoronamiento que estaba buscando como cuando el cuerpo también se quiebra, se cae, deja rastro.

Crisis de ensamblaje y reconfiguración del proceso

Se consolidó el trazo, algunas acciones físicas, algunas acciones sonoras. Ya estaba integrada la idea de que el vestuario, sería un vestuario convertible, por lo que las acciones también estaban implicadas en este cambio. De pronto la obra dejó de avanzar. Se vinieron otros compromisos para el elenco, cada vez nos veíamos con menos frecuencia. Esto repercutió en su memoria muscular porque era como si se borrara todo el entrenamiento delicado para fijar la sutileza de las acciones, y cada vez se tenía que volver a empezar. El cuerpo del actor tiene una memoria de poco alcance y si trabajamos una partitura un día, pero esa misma semana trabajamos otras tres, el cuerpo olvida lo primero que hizo. Vernos cada dos o tres semanas ya no

estaba dando frutos y prueba de ello fue nuestro primer ensayo con el comité de grado como invitados. La primera pregunta fue: ¿es esto un esqueleto de lo que vas a presentar?

Y en realidad era ya la obra, aunque sí faltaban algunas cosas, era la obra conformada de ausencias y falta de ensayos, falta de disciplina y rigor con los cuerpos, la memorización y el entrenamiento. Estábamos a finales de mayo y todavía ni siquiera tenía claro si el texto se iba a decir de memoria o si se iba a leer. Después de ese ensayo la sugerencia fue hacer trabajo de laboratorio intensivo sin faltas para los actores para avanzar en las vacaciones, o bien, cambiar de elenco. Hablé con los actores y sus tiempos no fueron compatibles con los tiempos para hacer un laboratorio intensivo, puesto que todos tenían otros trabajos y responsabilidades y no podían sólo dedicar su tiempo a este proyecto. Por lo tanto nos despedimos y decidí dejar el tema del elenco y los actores en paz por un mes. Había que vaciar mi cuarto mental que estaba lleno, descansar unos días y regresar a ver de nuevo todo lo que ya tenía para volver a poner orden y empezar otra vez el montaje actoral. Tenía que reconfigurar todo para cuidar la obra.

Trabajé un mes exclusivamente en la realización de los elementos escenográficos y sólo pensaba en la configuración del espacio escénico y por dónde ese elenco (que estaba en mi imaginación) iba a transitar y cómo lo iban a habitar.

Las camas de los pacientes

Inicialmente quería rentar camas de hospital para la escena. Mientras estuve en el hospital por casi un mes, observé alrededor de seis tipos de camas de hospital, todas con diferentes funciones y aditamentos. De esa observación hice registro de las luces que tienen las camas, en su mayoría tienen botones LED para distintas indicaciones y sonidos. Hay sonidos mecánicos, para subir y bajar el respaldo, los barandales, elevar los pies. Hay sonidos muy fuertes también

dependiendo del tipo de colchón que se use. Por ejemplo el colchón para evitar las úlceras en la espalda, tiene un ruido muy particular que se vuelve hasta molesto para los pacientes. Hay camas que tienen bocinas laterales a nivel de la cabeza del paciente y cuando la comunicación se descuida y se queda abierta, el paciente tiene un sonido constante de una tierra en sus oídos; altamente perturbador y molesto. De todos estos sonidos, yo elegí utilizar los de las camas en movimiento. Por muy modernas que sean las camas, lo que menos se cuida son las ruedas que las trasladan. Las camas se atorán, las ruedas no giran y eso de jalar y empujar para destrabar la rueda y avanzar, es bastante frustrante para el personal de enfermería que mueve a los pacientes. Por lo tanto, al final en la escena no importaba si las camas eran camas de hospital super modernas y llenas de aditamentos, por lo que elegí usar un par de camas antiguas, de metal, que daban la sensación de las camas que se usaban en los hospitales por los años cincuenta y me dediqué a pulirlas para encontrar su brillo natural. Con este brillo natural se favoreció también el aspecto lumínico porque se aprovechó el rebote de la luz para la escena.

Alas de ángeles

En un principio, estuve trabajando con el imaginario de los ángeles que están en algunos cementerios y con ésta idea quería hacer esculturas de ángeles, romperlas en escena y regar la pedacería por el espacio. Después trabajé la posibilidad de tener actores que se volvieran ángeles y para ello se diseñó un vestuario convertible (de personal de trabajador de la salud a un ángel) y el maquillaje con arcilla para insinuar las esculturas.

Estos ángeles, en mi obra, son un homenaje a los cuidadores de los pacientes en fase terminal. Donde, con la repetición de las acciones, la ropa del cuidador cambia, lavada tras lavada de cara y manos la piel cambia, y se va endureciendo el espíritu, la mente y vamos dando

cuenta del peso tan grande que es la responsabilidad de la vida del paciente en fase terminal. Por lo tanto, las alas no podían ser alas de papel o de pluma de ave. Ningún material liviano. Las alas son el peso de esta responsabilidad del cuidador.

El primer material que se decidió fue madera reciclada, le llaman “tapas”. Son hojas de triplay de deshecho que la gente no quiere porque es muy frágil y es poco el uso que se le puede dar. Realicé unas plantillas de plumas en impresión 3D y con esas dimensiones corté varios juegos de plumas de seis tamaños. Trabajé bajo la supervisión del maestro restaurador de muebles antiguos Enrique Martínez y bajo su guía se logró que este triplay de desecho cobrara vida y durabilidad para dos pares de alas, montadas y amarradas con hilo de cáñamo encerado, en una base de malla de acero y madera. La madera fue tratada con una prebase, laca blanca, texturizada con mancha y lacas en spray mate y brillo para reflejar la luz en algunas zonas. El corte de las plumas lo hice con una máquina de sierra de cinta y se perforaron con taladro.

Las siguientes alas las pensé con algunos brillos y para esto utilicé cobre de distintos espesores y aluminio, del más delgado. Se montaron en una base de cobre grueso donde hicimos varias pruebas con soldadura, pegamento y al final con remaches. Para las últimas alas, había trabajado durante el semestre en la materia de cerámica la elaboración de plumas de porcelana. La idea de inicio era hacer tantas plumas para unas alas de porcelana. Pero el tiempo no nos dió abasto ni la cantidad de material. Al final, hice unas plumas de retazos de piel, con cuero crudo y ahí estaban intercaladas unas cuantas plumas de porcelana, dando acentos blancos como luz en las alas.

Durante los ensayos pensaba que podía hacer unos arneses y busqué varias posibilidades para que los actores pudieran colgarse estas alas. Cuando estaba terminando de ensamblar el primer par de alas que eran de madera, ya no tenía actores. Eso me llevó a la decisión de buscar

algún tipo de pedestal dónde poner las alas para que pudieran estar en escena. Se compró una primera base que nunca supe de qué era. La pulí, la dejé brillante como las camas.

Semanas después se compraron tubos y unas piezas que ya estaban soldadas que funcionaban para darle estabilidad al pedestal. Sólo corté unas piezas de madera astilla de $\frac{1}{2}$ en círculo, lo suficientemente grande para que funcionara como base de los pedestales y que las alas no se movieran. Se ató la malla de la que se sujetaron las plumas sobre una base de triplay de $\frac{1}{2}$ y el centro fue unido con caucho. Se agregó un gancho y eso le permitió estar en el pedestal sin complicaciones. De esa manera era fácil quitar y poner las alas de la base para su traslado. Con las alas de madera tuve una demora de aproximadamente tres meses para su realización. Tuve tres ayudantes y un asesor. Luego pasamos a las alas de cobre con aluminio. El camino fue más sencillo, ya sabía que necesitaba una base dónde sujetar las plumas, tenía listos los patrones de los tamaños de las plumas, la base y la idea de ensamblaje; cosa que con las alas de madera no tuve desde un inicio. Todas las pruebas y errores de las alas de madera me sirvieron para ganar tiempo en los siguientes pares de alas.

Empecé por cortar la base que era de cobre de 5 mm de espesor. Tardé un par de días en encontrar la herramienta más segura para el corte porque el metal se calienta mucho y puede ser peligroso si no tienes el equipo adecuado. El corte fue complicado, aunque fue corte de una sola vez. Cortar las plumas de distintos tamaños se volvió extremadamente complejo porque se doblaban y se ensuciaban con facilidad, no obstante debían ser tratadas con doble cuidado porque eran muy filosas y las puntas cortan aunque se estén usando guantes. Tanto del trabajo de pulir las camas como del trabajo con cobre y aluminio para las alas, me nació un respeto bastante significativo por los metales; por el trabajo con los metales. Hacer cualquier cosa para la modificación del metal implica ejercitar el músculo de la determinación; se toma la decisión del

ángulo, la fuerza, la presión y el tiempo de lo que se va a hacer y se hace con determinación. Repetir esto cada vez, varias horas, varios días a la semana, va fortaleciendo esa parte del espíritu de donde vienen las decisiones, porque hay que ser muy determinados para sacarle brillo a un metal oxidado, texturizarlo y modificarlo, así mismo para la vida diaria y para la escena.

Después empecé a cortar las plumas de ese mismo espesor, 5 mm, pero por la cantidad de trazos, opté por cortar con tijera para metal directamente, mientras mis ayudantes cortaban las plumas de hoja de 1mm de espesor de diferentes tamaños. Cuando terminamos, trazamos todas las plumas de distintos tamaños en hoja de aluminio de 2mm y también las cortamos con tijera para metal. El reto con éstas alas fue el ensamblaje. De primera instancia traté con soldadura, pero todo el trabajo de un día se desbarataba al día siguiente cuando la soldadura se enfriaba. Después usé plástiacero y lo reforcé con soldadura. En unas partes funcionaba, en otras no. Sobre todo el aluminio sobre el cobre se ponía rebelde. Finalmente pasé a perforar la base con el taladro y remachar manualmente pluma por pluma. Sólo hubo que hacer un refuerzo en la unión de las alas más largo y ancho que el que ya tenía, pues con el peso de las plumas la base de cobre se empezó a doblar. Ese par de plumas estuvo terminado en dos semanas.

Mientras terminamos de cortar plumas de metal, también se cortaban plumas de piel y se remojava un tramo de cuero crudo con detergente en polvo. Se hizo el molde de alas de triplay de $\frac{1}{8}$ en 3 partes y lo pegamos para reforzarlo. Para cuando estuvieron listas las alas de metal empezamos a pegar las plumas de piel. Se hizo un grid para la distribución porque eran más grandes y tenían menos posibilidad de volumen por su peso. Había que dejar espacio para incorporar el cuero crudo y las plumas de porcelana. Las plumas de piel se pegaron con pegamento de contacto y no hubo ninguna dificultad más que buscar algo de orden y simetría. La dificultad se dió con el cuero crudo. Me dijeron en la peletería que sólo debía remojarlo por 4

horas y proceder a cortar y darle forma. Pero esas 4 horas se convirtieron en 6 o 7 días. Estuvo en remojo y empezó a despedir un olor con el que nos fue imposible trabajar, aparte de que no estaba completamente blando el material, tenía residuo de pelo y pellejo que dificultaba el corte.

Lo dejé remojando el fin de semana con detergente en polvo y lo enjuagué mientras lo cepillaba con un cepillo de alambre para quitar el residuo de pelo y pellejo. Con el cepillo de alambre me dí cuenta que podía hacerle textura al cuero y así parecía el pelo de la pluma grabado. Lo dejé nuevamente remojando con jabón y lo lavé otro par de días hasta que estaba lo suficientemente blando y limpio para empezar a cortar. Una de las ayudantes apoyó con este corte de plumas que fue con tijeras para tela y dejamos las plumas secando sobre botellas de refresco de vidrio para que tomaran forma. La primera prueba no funcionó porque las plumas se hicieron chicharrón y las puse a remojar de nuevo para extenderlas sobre una mesa y ponerles peso encima por dos días más. Para cuando estas plumas estuvieron secas y listas para ser usadas, ya habíamos terminado las alas de piel, entonces, sólo buscamos los espacios donde quería que tuviera cierto volumen en las alas y que entrara algo de luz. La misma curvatura de las plumas de cuero sirvió para darles volumen y luz. Dejamos espacios para atar las plumas de porcelana con cáñamo encerado, de manera que lo blanco de la porcelana sirviera como brillos de luz sobre la pieza.

Los tres pares de alas se montaron en pedestales con ganchos y sin perder el sentido escénico, aunque no tenían movilidad, cada uno con sus materiales nos contaba una historia. Las alas en la escena no vuelan, no se elevan, no baten, no acompañan el cuerpo, pero sí permanecen porque son restos, monumentos, cargas, casi como reliquias, como ofrendas, como dispositivo de memoria. El cuidador se transforma, se endurece, se lava, se repite, se desgasta, no vuela: sostiene. Las alas no redimen, no alivian, atestiguan. Las alas, las camas, la arcilla, las bolsas de

té, son objetos que sostienen, cargan o contienen algo que excede al cuerpo. Si las camas desplazan, las alas cargan. Ahí está la puesta en relación para la escena.

Recta final de ensayos

Faltaban ocho semanas para la fecha de estreno y todavía no tenía claro cómo continuar con la parte actoral. Regresé a la escaleta que había trabajado previamente y agregué algunas correcciones que había hablado con mi director de proyecto y con mis asesores del comité de grado. Moví algunas acciones, cambié la cantidad de repeticiones; se agregaron las variaciones de velocidad sugeridas y agregué orden al texto.

Tenía una lista de pruebas para echar a andar una vez que tuviera el cuerpo actoral listo. Ya tenía tres promesas en puerta pero seguía buscando. Una vez confirmado que contaba con cuatro personas para el nuevo elenco, agendamos e iniciamos ensayos. De inicio fue intensivo. Aprovechamos el periodo de vacaciones y en un par de sesiones el elenco ya tenían todas las indicaciones de trazo, se hizo la repartición de los testimonios para memorizar, sólo tenía que probar que los cambios fueran los adecuados. El entrenamiento funcionaba: respirar, corrección de postura, caminar, fluir con esa energía, correr la obra completa y dar notas. Trabajamos el texto en lo particular localizando el ritmo, el tono y las intenciones desde la práctica con metrónomo de manera grupal e individual. Ésta práctica ayudó a definir la atmósfera para comunicar los testimonios sin que se convirtieran en mera recitación. Dejé lo del canto por la paz y sólo nos enfocamos en el murmullo como acción sonora y no como “interpretación de la canción”.

Busqué que la manera de caminar fuera cómoda pero que mantuviera la ilusión de cuerpo en balance sin que la velocidad lo afectara; con las pruebas me dí cuenta que era mejor que

usaran botas⁸ porque además de que correspondían al primer boceto, sus pies tenían más estabilidad porque estaban protegidos y podían caminar más tiempo en distintas velocidades sin lastimarse los metatarsos. El problema con las botas era que si la pisada no era correcta, tendríamos ruido de talón en el piso y había que pulir eso.

Ensayamos cinco semanas en el espacio de ensayos y las últimas tres alternamos ensayos entre el espacio de ensayos y el museo. La adaptación no fue tan complicada, pues las dimensiones no les afectaron mucho en el trazo pero sí en el volumen de sus voces.

En el espacio de ensayos teníamos paredes y una ventana. Está todo el sonido concentrado en un sólo lugar. En el museo hay techos de lámina, paredes o muros que no llegan al techo, ductos y ventanales. Muchos factores por los que el sonido puede no llegar a controlarse adecuadamente. En el primer ensayo en el museo tuvimos lluvia intensa durante diez minutos. Las voces no se escuchaban en absoluto. Lo único que escuchábamos eran las gotas de lluvia sobre el techo de lámina. En ese momento decidí quitar todo lo que estaba indicado como murmullo o susurro y las actrices elevaron el volumen de sus voces. Esa lluvia me ayudó a definir volúmenes tanto de texto como de otras acciones sonoras. Ese día confirmé que la reconfiguración de la obra fue correcta, se integraron los objetos y el entrenamiento encontró sentido.

La luz en el espacio, la luz en la escena

El Museo Casa Redonda es un edificio que data de finales del siglo XIX y siguió funcionando hasta los primeros años de la década de los noventa. El museo fue restaurado y

⁸ Por esos días me encontré un primer boceto del vestuario de ángeles que había hecho tal vez un año y medio atrás donde los ángeles tenían botas militares texturizadas con ramas y flores. Al final no llegamos a la texturización porque fue tarde la integración de la idea para hacer las pruebas con los materiales sobre las botas.

comenzó a operar a partir del año 2000. Hay mucha información que no se tiene sobre la remodelación del museo como es el caso de la corriente eléctrica con la que cuenta el edificio. Sólo sabía que el tipo de corriente era 110V y que no podía llevar luminarias para la escena tipo Leekos o Fresneles. De alguna manera sabía que tampoco me convenía meterme con iluminación escénica teatral para un espacio que no es un teatro, pues no era mi intención emularlo. También pasó por mi cabeza tapar los ventanales con papel bond negro o doble papel kraft, incluso compré malla sombra oscura para usarla como cortinas y oscurecer el espacio en determinado momento de la obra.

Después de darle vueltas a la idea decidí no interferir con la luz natural y estudiarla para usarla a mi favor. El espacio cuenta con unas varas fijas de luz para las salas de exposición. Estas lámparas son de luz incandescente pero no todas tienen el mismo tiempo de funcionamiento por lo que la calidez del color varía. Algunas lámparas ya estaban fundidas y cambiarlas requería de una grúa, pues están a nueve metros de altura y el museo sólo cuenta con una escalera de cinco metros. En un momento me pregunté ¿para qué vas a oscurecer el museo como si fuera un teatro? ¿Cuál es el punto de salir entonces del teatro y de su formato de caja negra si lo vas a replicar en otro espacio que tiene memoria propia?

Entonces, el abordaje del espacio fue distinto. Cuando hacemos scouting en foros o teatros, siempre buscamos lo mismo: entradas, salidas, corriente eléctrica, posibilidades de acomodo, dimensiones, camerinos, etcétera. Pero estaba en un museo y el abordaje tenía que ser distinto. Visité el museo algunos días en diferentes horarios para ver cómo se comportaba la luz del sol en el espacio. De qué hora a qué hora estaba directo en el lobby, cómo se cortaba la luz, cómo desaparecía, desde dónde venía el último rayo de luz solar. A eso había que sumarle el sonido. El museo está situado delante de las vías del tren puesto que anteriormente fue una

estación de ferrocarriles. Los trenes siguen pasando a determinada hora. Los techos son de lámina. Todos los ruidos se filtran. Si llueve, por supuesto que ya no se escucha nada adentro, pues el lugar tiene mucho eco.

Tuve la oportunidad de ir a otro par de eventos al museo y eso me sirvió para ver el espacio en acción, con micrófonos, con audio, con algunas lámparas, determinada distribución del público y con estas experiencias tomé nota de todo lo que no debía hacer. Lo primero que resolví fue usar la luz del sol a mi favor. No iba a poder oscurecer totalmente, pero podía cambiar un poco la atmósfera con otro color que se iba a develar poco a poco conforme el sol se fuera metiendo. Estaba fuera de mis manos bajar la luz del sol pero podía estirar el tiempo de acción escénica para que en determinado momento conviviera ese fade out del sol con ese fade in de la luz de sala.

De aquí se tomó la decisión de agregar un código de vestimenta, pensando en que parte de la escenografía o de lo que conforma el ámbito escénico también es la audiencia. Al público se le pidió ir vestido de blanco y con ello se buscaba su participación en el final de la obra. Como ya no teníamos la luz del sol, ni de la sala; el rebote de lo blanco de las paredes, los pisos, las sábanas, las camas, las prendas de los espectadores y la luz negra, ayudaron a construir unos minutos de conexión entre todos a partir del brillo de la luz en todo lo que fuera blanco.

Otro elemento que se usó a favor fue el sonido del tren al pasar. Se trabajó en los ensayos para que hubiera un momento de silencio en las actrices cubierto por el sonido del tren. Sólo duraba un minuto el paso del tren, pero si no lográbamos el timing perfecto, el sonido del tren iba a ser un obstáculo y no un elemento a favor de la obra. Había que ser muy puntuales para que el sonido del tren que iniciaba entre 7:23 y 7:25 (según los registros que hice) no aplastara el texto o no se quedara la escena mucho tiempo en silencio. Con las actrices se marcaron varias

versiones “de contingencia” por si el tren no pasaba a tiempo, y sabían que si se llegara a adelantar el sonido del tren, el texto se detenía pero las acciones seguían.

Ya tenía resuelto lo de la luz y el sonido. Estructuralmente había estado cediendo ante el espacio. Incluso había una escultura que durante las primeras visitas al museo no estaba. Y ahora estaba ahí, ocupando un lugar bastante considerable del espacio para el espectador y me dijeron que no se podía mover. Entonces, también hubo que integrar a esta escultura de Javier Marín a la obra. Hubo un momento en los ensayos donde a nivel de composición me gustaba mucho porque la “Mujer Varilla” es una obra que nos habla del nacimiento y de la vida y por otro lado en el mismo escenario yo estaba hablando de los últimos minutos de vida. Diseñar el ámbito escénico implicó reconocer la carga previa del espacio—material, simbólica, afectiva— y trabajar con ella, no contra ella. El espacio ya nos cuenta algo, ya nos informa antes de intervenirlo; orienta la mirada, condiciona la escucha, modula la proximidad entre los cuerpos. En este sentido, el público no ocupa un lugar externo al diseño escénico porque es parte de su composición; condiciona la activación de sentido. Antes de cualquier gesto, antes del cuerpo que actúa, el espacio ya dispone una forma de relación.

El vestuario como cuerpo que se transforma por repetición y desgaste

La primera idea de diseño de vestuario era un armado de referencias de la vestimenta de las esculturas de ángeles que están en los cementerios. Esas prendas debían de ser ambientadas con huellas del tiempo al aire libre como manchas de musgo, óxido, hongos, marcas de agua, etcétera. El vestuario tenía que funcionar en capas. La primer parte de la obra los actores debían de ir vestidos de manera cotidiana, como cualquier familiar o cuidador de un paciente y poco a poco el vestuario se iría transformando, y por ende el actor/actriz en una estatua de piedra,

cantera, bronce, según fuera el caso. La piel se iría maquillando poco a poco o bien, llevaría un maquillaje de base y buscaría la manera de ir interviniendo la piel en el transcurso de la obra hasta lograr que tanto piel y vestuario quedaran como una estatua hecha de un solo material. El tema era el endurecimiento de la mente y alma de los cuidadores de pacientes en fase terminal en el transcurso del tiempo. Por eso el cambio tenía que ser paulatino durante la obra.

Revisé varias técnicas, textiles y trucos para texturizar el vestuario durante el transcurso de la obra pero el tiempo se venía encima y todavía me faltaba mucho trabajo de realización de elementos escenográficos. Busqué a una realizadora de vestuario, le compartí la idea con algunas referencias y dejé todo en sus manos. Ella se encargó del diseño, pruebas de impresión, texturización manual, realización y ensamblaje de las piezas. La dificultad de hacer un diseño de vestuario es que tiene que funcionar para la escena y para ello se debe ir construyendo y probando en ensayos, sobre todo si es un vestuario convertible como fue en este caso.

Necesitaba una tela que fuera fácil de lavar y secar, pues se habían programado tres funciones seguidas, además de que no tuviera que tener otro tipo de cuidados especiales entre una función y otra. Primero recibimos los sacos de médicos que llevaron encima, que estaban constituidos por seis piezas que se irían desprendiendo poco a poco. Después las falda-pantalón, a los que hubo que hacer algunas correcciones y al final las blusas. Todo esto en semanas diferentes con un día de diferencia al estreno. Este atraso no permitió que las actrices tuvieran más ensayos con el vestuario por lo que tuvimos que hacer algunas intervenciones rápidas en camerinos a las piezas para que fueran funcionales y no se volvieran un obstáculo para los cuerpos. Aún así, el trazo estaba muy trabajado y ésto facilitó que las actrices fueran resolviendo en escena sin que se viera como un error, cada vez que el vestuario se atoraba o no funcionaba. Del primer diseño al final creo que todavía quedaron algunas cosas pendientes, los acabados, las

botas; sin embargo tuvimos descubrimientos muy positivos de texturización en el momento con la arcilla cuando caía sobre la tela. Alcanzamos a vislumbrar el inicio del primer efecto deseado cuando la arcilla se seca y se empieza a caer en pedacitos y a dejar huella en los pliegues de la tela.

Los lacrimatorios

Antes de empezar los ensayos encontré una publicación en FaceBook sobre los lacrimatorios que se utilizaban en la época victoriana del siglo XIX (Relatos y Leyendas Urbanas Mx, 2024). Decía que eran utilizados por quienes lloraban la pérdida de sus seres queridos para recoger sus lágrimas en estas botellas ornamentadas con plata y peltre que tenían tapones especiales de corcho que permitían que las lágrimas se evaporaran, para cuando la botella quedara vacía, el período de duelo terminaría.

Las botellas de lágrimas prevalecían en la época romana antigua, cuando los dolientes llenaban pequeños frascos o copas de vidrio con lágrimas y las colocaban en tumbas funerarias como símbolos de amor y respeto.

También en Egipto existe una leyenda que cuenta que se le pagaba a las mujeres (plañideras) para que lloraran en "copas", mientras caminaban a lo largo de la procesión de duelo (Vázquez, 2024). Aquellas que lloraban más fuerte y producían más lágrimas recibían la mayor compensación. Cuanta más angustia y lágrimas se producían, más importante y valorada se percibía a la persona fallecida.

Por esos días tuve la primera entrevista con el primer cuerpo de elenco y cuando les conté en qué consistiría la puesta en escena, ellos comentaron que tendría que prepararme con muchas cajas de Kleenex para el público porque pensaban que la gente iba a llorar mucho con la obra.

Yo también lo pensaba, pero no era mi intención provocar el llanto, más bien sentía la responsabilidad de que el espectador se sintiera con la confianza de vivir la experiencia con llanto o sin llanto, pero que se dejara llevar como cuando estamos en un lugar seguro.

Al momento de llorar, un Kleenex nos puede dar confianza para seguir llorando. Pero dar pañuelos en la entrada era como circunstanciar al espectador a que algo emocionalmente fuerte le podía pasar y me parece que eso es hacer trampa, porque no dejamos que el espectador viva la escena sin una idea preconcebida.

Decidí hacer mis propios lacrimatorios para dar al público en la entrada. No quería hacer una copia de todas las referencias que tenía, quería una versión particular para la puesta en escena entonces respeté que fueran de vidrio y que tuvieran tapa de corcho para que efectivamente las lágrimas se evaporaran en algún momento.

Hice algunas pruebas para pintarlos, pero no me gustaba la pintura directa sobre el vidrio. Por esos días había comprado gasas y empecé a cubrir los lacrimatorios con gasa. Pensaba en esto: pintura dorada, que enlace con el *Momento de Oro* de los pacientes y gasas para cicatrizar la herida. Pinté las gasas directamente con pintura vinílica, con pincel, con aerógrafo, sumergiendo la gasa directo en la pintura, hasta que obtuve algunas gasas que sólo tenían pintura dorada en los hilos y no en el entramado para poder ver el contenido del frasco. Esta versión de lacrimatorios no sólo sirve para guardar las lágrimas, sino que también sirve para ayudar a cicatrizar la herida.

Dentro de los lacrimatorios deposité fragmentos de hoja de oro y agregué cincuenta gotas de aceite de bebé (para ayudar a que la hoja de oro brille aún más) y cincuenta gotas de agua de rosas. La idea era que cuando las personas abrieran el corcho para depositar ahí sus lágrimas, el

aroma a rosas les brindara algún tipo de sensación de consuelo o confort. Pero, ¿cómo iban a saber qué son estos frascos de vidrio y cómo se usan?

Después de varias pláticas, pruebas y errores, elaboré un mini instructivo de uso del lacrimatorio que, intencionalmente era tan pequeño que las letras no se distinguían (como suelen ser los instructivos), por lo que agregué un código QR con el instructivo ilustrado y esto ayudó a activar los lacrimatorios durante y después de las funciones.

De una bolsita de té a una escena viva:

Notas sobre la fragilidad, escucha y poética del cuidado⁹

Todo comenzó con un gesto trivial: guardar bolsitas de té usadas. Me atraía su materialidad, sus manchas, su fragilidad. Con el tiempo observé que esas superficies contenían memoria, como una piel que conserva lo vivido. Esa intuición poética se convirtió en pulsión creativa y surgió el deseo de buscar las voces de otros. Empecé a recopilar testimonios reales de personas en fase terminal. Frases breves, desgarradoramente humanas: “Quiero un abrazo”, “¿Podrías mojarme los labios?”, “No me dejen sola”.

Estas peticiones se transformaron en escritura, pintura y composición sobre las bolsitas. Pero el gesto íntimo pronto demandó más: la necesidad de dar cuerpo y tiempo a lo que estaba contenido entre los dedos. El proyecto pedía volverse escena.

Hice una selección de los elementos visuales y simbólicos que sostendrían la escena: cuerpos de tela, bolsas de té, ángeles, camas de hospital y cortinas. Patrice Pavis (2016) nos recuerda que los objetos en escena no son meros elementos decorativos, sino extensiones del

⁹ De Alfa Tatiana Díaz Hdez, 21 de mayo de 2025. Escrito enviado en ocasión del duodécimo Coloquio de Producción Artística del Posgrado de la Facultad de Artes UACH, que tuvo lugar en Chihuahua, Chih., entre el 19 y el 23 de mayo de 2025.

cuerpo y del lenguaje. Julia Varley (2007) nos dice: el cuerpo no solo actúa: piensa, siente, comunica. Ella habla de “pensar con los pies” y “respirar con la energía”. Esas ideas me ayudaron a concebir las dramaturgias como una red de afectos entre cuerpos, objetos, sonidos, luces y recuerdos. Cada elección escénica debía resonar con las peticiones de los pacientes en fase terminal que dieron origen a este proyecto. La selección del espacio fue clave: no buscaba un teatro convencional, porque quería que todo sucediera en un entorno donde pudiera sostener el cuidado, la escucha y la presencia. Quería un lugar que permitiera al espectador “estar” sin tener que comprender todo.

Inspirada en los ángeles de los cementerios europeos, imaginé figuras cuidadoras que lejos de ser ideales, estuvieran cansadas, endurecidas por el tiempo y el dolor. Así surgió la figura del "ángel cansado", y en escena, los actores se transforman en ángeles durante la función, lentamente, a través del gesto, maquillaje y del vestuario. Esto refleja la realidad hospitalaria: el cuidado continuo conduce al desgaste, y las personas adoptan una postura firme, casi escultural, por necesidad y supervivencia. En escena, este endurecimiento se traduce en gesto, presencia y peso. Junto a estos ángeles, los monos de tela —cuerpos inertes, simbólicos— se convirtieron en contenedores de memoria. Jean-Luc Nancy (2007) dice que el cuerpo es lugar de sentido, y Hans Bellmer (2010) propone que el gesto es una forma pura de expresión. Por eso, estos cuerpos no actúan: respiran, andan, tiemblan, caen. Son portadores de gestos últimos.

La escena como sistema de sentido

En este punto del proceso, encontré en *la Teoría de Sistemas*¹⁰ de Niklas Luhmann una herramienta fundamental para comprender la estructura de mi obra. Según Luhmann, el arte es

¹⁰ Niklas Luhmann establece en *la Teoría de Sistemas* que ningún sistema social, ni de ningún tipo, se compone de personas sino de comunicaciones. Un sistema para que sea considerado como tal, tiene que tener dos

un sistema autopoietico: se autoreproduce a través de sus propias comunicaciones, no buscando representar el mundo externo, sino generando sentido desde sus propios elementos. La obra no necesita explicar, sino activar formas de percepción.

Aplicado a mi escena, esto significó asumir que las bolsitas de té, los cuerpos inertes, los ángeles, las luces pálidas y los sonidos tenues no tenían que ilustrar un mensaje, sino entretenerse para formar un sistema sensible que se sostiene a sí mismo y donde cada componente activa resonancias afectivas. La obra no responde a una lógica lineal, sino simbólica. Y es en esa red poética donde el espectador también se vuelve parte del sistema: no como alguien que decodifica, sino como alguien que percibe, resuena y co-crea. El sentido no está dado: se construye en la interacción entre obra y espectador.

En esta lógica, no hay jerarquías entre los elementos. Una respiración puede ser tan importante como una palabra, un objeto puede comunicar más que un actor. El teatro se vuelve un sistema sensible que vibra con las emociones de quienes lo habitan.

Y allí la audiencia deja de ser pasiva. Cada persona proyecta su historia, sus pérdidas, su amor, su miedo. El sistema escénico, como diría Luhmann, no explica: sugiere, generando significados que no están dados, emergen y se quedan abiertos (Luhmann, N. P.512).

De las metodologías afectivas

Este proyecto me exigió repensar la forma de investigar. No podía quedarme en la distancia analítica; me atravesó desde lo personal y fue necesario implicarme, sentir, escribir desde la piel. Buscando, me encontré con el concepto de *metodologías afectivas*: una forma de investigar donde el cuerpo, la emoción y el vínculo se reconocen como fuentes legítimas de

características: la primera es que sea autopoietico, es decir, que el sistema cree y desarrolle por sí mismo. Y la segunda característica es que sea autorreferencial; o sea que es el propio sistema el que se describe como tal.

conocimiento. El concepto de metodologías afectivas, desarrollado por Aitza Miroslava Calixto, surge de una perspectiva crítica y reflexiva dentro de los estudios sociales y culturales. Este enfoque busca integrar las emociones, los afectos y las experiencias subjetivas como elementos centrales en los procesos de investigación y aprendizaje (Calixto, 2022). Calixto propone que las metodologías tradicionales, al centrarse exclusivamente en la objetividad y la racionalidad, tienden a ignorar la dimensión afectiva que influye profundamente en las relaciones humanas, los procesos de conocimiento y las dinámicas sociales. Calixto plantea que las metodologías afectivas no solo permiten una comprensión más integral de los fenómenos sociales, sino que también fomentan una conexión más ética y empática entre los investigadores, los participantes y los contextos estudiados.

En esencia, las metodologías afectivas invitan a repensar cómo nos relacionamos con el conocimiento, promoviendo una práctica investigativa más humana, sensible y comprometida con las realidades de las personas y comunidades involucradas.

Mi diario de trabajo se convirtió en un archivo sensorial. No solo apuntaba ideas, bocetos, planos o acciones: registraba olores, mareos, tensiones, pausas. Me escribía a mí misma cosas como: "Mi misma, esto va a doler, pero no nos vamos a abandonar." Y eso también era parte de la metodología.

También entendí que lo personal no es opuesto a lo político. Hablar desde lo íntimo — desde mi experiencia afectada por el dolor ajeno y el propio — era también una forma de resistencia: contra la deshumanización, contra la prisa, contra la idea de que hay que estar bien para crear. Aitza Miroslava Calixto dice:

“Investigar desde lo afectivo es investigar desde la fragilidad, pero también desde la potencia del vínculo. Imaginar una metodología afectiva es concebir una metodología del abrazo, del temblor, del

silencio, de la voz que tiembla pero dice. Es respetar la vida emocional de la artista-investigadora como parte del proceso creativo, no como un obstáculo. Es dar lugar a la pausa, a la petición, a la rabia y al miedo. Y es también reivindicar la alegría como forma de resistencia. Danzar alrededor de mis notas, permitirme ser atravesada por lo que creo y recordar, como diría una sabia amiga: ‘esto no es solo una obra, es también tu vida’ (Calixto, A. 2022 P. 246–250).

Este proceso, en este caso doloroso, me confronta con lo no dicho, lo no resuelto, y aquello que, aunque duela, me impulsa. Este proceso no puede construirse desde fuera: si yo no puedo edificarlo, nadie más lo hará. La habilidad de trabajar reside en el desarrollo de un proceso que permita la manipulación de obstáculos y el aprovechamiento de potencias.

Sortear los obstáculos también implica reconocer las fortalezas intrínsecas de mi trabajo, y para poder verlas, debo mirar con amor lo que produzco. Cada decisión conlleva miedo, resistencia, deseo.

La angustia fue una constante. Kierkegaard decía que la angustia es el vértigo de la libertad. Para Lacan, la angustia es el último modo con el que el sujeto se relaciona con su deseo. No quise evitar esa angustia, sino hacerla visible. Que el público la sintiera sin anestesia. Que pudiera respirar con ella. Porque hablar de la muerte no es morboso: es necesario. Mi obra no busca representar la muerte sino mostrar la humanidad de esa persona en sus últimas peticiones antes de morir.

Por eso, al igual que mi interés por la estética de la escena, pongo a un mismo nivel la ética del cuidado. Que el escenario sea un espacio donde lo frágil tenga fuerza, donde el dolor no se exhiba, sino que se abrace. Al final, no se trata de resolver nada. Se trata de estar. Como una mano que acompaña. Como una luz que no encandila, pero ilumina.

Conclusiones del proceso de investigación

El proceso de investigación permitió comprender que el proyecto no requería en la representación de un tema —la muerte o las últimas peticiones de vida— sino en la configuración de un sistema sensible de relaciones entre materialidad, memoria, cuerpo y escucha.

La pregunta inicial, centrada en cómo trasladar los testimonios recogidos a una dramaturgia escénica, se transformó progresivamente en una interrogación más compleja: ¿qué condiciones deben activarse para que la fragilidad pueda ser habitada en escena sin convertirse en espectáculo?

Desde el trabajo con las bolsitas de té como soporte material de los testimonios, quedó claro que el dispositivo no comenzaba en la escena, sino en el vínculo entre materia, imagen y cuidado. La transformación orgánica de los materiales —la humedad, el desgaste, el borramiento— reveló que el sentido no debía fijarse, sino mantenerse en un estado de mutación constante y de respeto por ese comportamiento propio de cada material utilizado. Este hallazgo desplazó la investigación hacia una comprensión procesual de la dramaturgia: más que organizar un relato, se trataba de habilitar un ecosistema de resonancias donde el teatro se aleja de la semiótica y nos acerca a nuestras memorias.

El encuentro con la *Teoría de Sistemas* de Niklas Luhmann (1996) ofreció un marco conceptual para comprender la obra como sistema autopoietico: un entramado que genera sus propias condiciones de percepción sin depender de una explicación lineal. Esta perspectiva permitió abandonar la necesidad de jerarquizar elementos —texto sobre cuerpo, cuerpo sobre objeto, objeto sobre espacio— para asumir que el sentido emerge de la interacción entre todos ellos.

Asimismo, el proceso evidenció que la ética del cuidado no podía limitarse al contenido temático, sino que debía permear la metodología misma: en la forma de ensayar, en la escucha hacia el elenco, en la manera de decidir ritmos, silencios y presencias. La investigación consolidó así una práctica donde estética y ética no trabajan como dimensiones separadas, sino como un mismo campo de responsabilidad sensible.

En última instancia, el proceso no produjo respuestas cerradas, sino una forma de hacer escena que concibe la creación como acompañamiento: proponer preguntas sin clausurarlas, permitir que la fragilidad se manifieste sin dramatizarla, y comprender que el sentido no se impone, sino que se activa.

Conclusiones del dispositivo escénico y la puesta en escena

El dispositivo escénico resultante no funcionaba como ilustración del proceso investigativo, sino como su materialización sensible. El montaje en el Museo Casa Redonda implicó un tránsito decisivo: el espacio dejó de ser lugar de prueba para constituirse plenamente como sistema en marcha. Cuerpos, objetos, luces, sonidos y espectadores comenzaron a interactuar en un campo relacional que producía sentido sin necesidad de narración explícita.

El primer fundamento del diseño escénico es decidir qué tipo de relación se desea establecer entre cuerpos, espacio, materiales y espectadores, y qué experiencia se busca activar. El espacio no se elige por disponibilidad, sino más bien por su capacidad de sostener esa relación que se desea propiciar y la experiencia se busca habilitar.

El ámbito escénico, señala Breyer, no puede ser vacío, sino que “...es un lleno, un notorio espacio lleno, latente y vivo, una interioridad habitada” (Breyer, 1968, p. 10). Nunca es neutro: su configuración inicial incide directamente en la manera en que algo puede tener lugar.

Este principio dialoga con lo que propone Luhmann (1996) en su *Teoría de Sistemas* pero, aplicado a la puesta en escena: la obra se asumió como un “sistema autopoiético” que genera sus propias condiciones de percepción, sin depender de una lectura lineal ni de una decodificación unívoca por parte del espectador.

El espacio escénico no explica ni representa; por el contrario, trasciende porque genera condiciones de percepción, activando resonancias y sosteniéndose como un sistema sensible en el que ningún elemento es jerárquico por sí mismo. La articulación de las camas, la ropa de cama, los monos y las alas no buscó jerarquías; antes bien, cada elemento—incluyendo la iluminación de luz negra que revelaba la materialidad sin imponerse— participó activamente en la producción de sentido.

En el proyecto de maestría *Testimonio 201/123. Poema escénico sobre las peticiones en los últimos minutos de vida*, el ámbito escénico se configuró como un espacio formal-estabilizado-multívoco, al realizarse en un museo. No obstante, su lógica relacional también podría leerse como informal-adaptado-multívoco, lo que evidencia la permeabilidad de las categorías propuestas por Breyer (1968) y su potencia combinatoria. Esta ambigüedad no es un problema, sino más bien una potencia porque muestra que las categorías no son cerradas, sino herramientas de pensamiento.

La relación sala–escena adoptó el formato en *U* (herradura, tres frentes en términos de Breyer) debido a la configuración inicial del espacio proporcionado por el museo, lo que permitió múltiples puntos de vista, cercanía y una circulación afectiva constante entre intérpretes y público. Esta configuración buscó que la experiencia del espectador formara parte activa del sistema escénico, en el que los cuerpos—actrices, objetos, espectadores— compartieran un mismo campo de presencia, atendiendo la escucha, la atención y el cuidado que el material de

origen —las peticiones en los últimos minutos de vida— demandaba. El espectador no ocupó el lugar de quien interpreta un mensaje, sino más bien el de quien se ve afectado por una constelación de gestos, sonidos, silencios y materialidades.

En consonancia con Jean-Luc Nancy (2007), el cuerpo —humano y no humano— se asumió como lugar de sentido, expuesto a los otros cuerpos en una experiencia de “estar-con”. La obra no buscaba producir identificación ni catarsis, su intención era abrir un espacio de coexistencia donde el sentido emergiera en la relación entre uno, el otro y el espacio, y no en la representación como elemento dramático y mimético. El trabajo con el elenco y la ejecución de la obra profundizaron esta lógica no jerárquica.

El entrenamiento previo a las funciones no se orientó hacia la activación física convencional, sino que se dirigió hacia la desaceleración, la alineación corporal y la disposición para una “escucha profunda” (Oliveros, 2019). Esta preparación favoreció que la acción escénica se sostuviera en la presencia antes que en la mera ejecución.

Las reacciones del público —silencios prolongados, recorridos posteriores entre las bolsitas de té, intercambios espontáneos— confirmaron que la obra no se agotó en el tiempo de la función.

El dispositivo activó un espacio de escucha que se extendió más allá del acontecimiento escénico. Al final, la escena se afirma como un espacio donde estar es suficiente, donde acompañar no requiere resolver, y donde la fragilidad, lejos de ser una carencia, se manifiesta como una forma de fuerza compartida.

Galería de fotos

Bolsitas de té



Alas de madera



Alas de cobre y aluminio



Alas de piel, cuero crudo y porcelana 1



Alas de piel, cuero crudo y porcelana 2



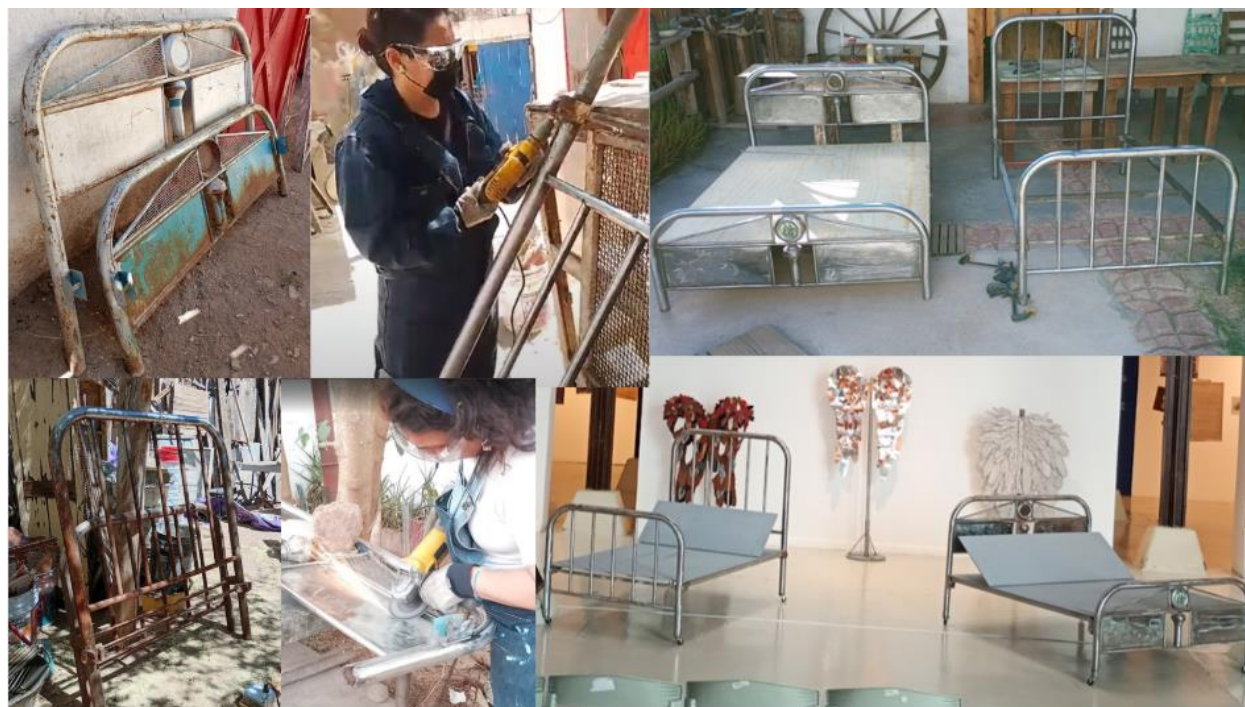
Cuerpos escénicos o monos 1



Cuerpos escénicos o monos 2



Camas



Vestuario



Maquillaje



Lacrimatorios



Ensayos Casa



Ensayos Museo Casa Redonda



Funciones



Referencias

- Agustina Bloom [@agustinabloom].(13 de julio de 2024). "*la angustia se genera cuando evitamos hacer o decir aquello que realmente nos moviliza*" [//] [Publicación]. X.
<https://x.com/agustinabloom/status/1812265756781851019?s=20>
- Albert, M., & Hilkermeier, L. (2004). *Observing international relations: Niklas Luhmann and world politics*. Routledge.
- Alonso, M. G. (2024, November 12). *Botellas de lágrimas de la época victoriana*. Blogger.
<https://codelamarga.blogspot.com/2024/11/botellas-de-lagrimas-de-la-epoca.html>
- Arteaga, R. O. Y. R. G. (s.f.). *La partitura del cuerpo*. Revista de la Universidad de México, 81-90. <https://mia.revistadelauniversidad.mx/downloads/ee4315b4-7715-4e12-8556-289c9e79c019/rum-ABR.2005-articulos-la-partitura-del-cuerpo.pdf>
- Barthes, R. (2022). *Fragmentos de un discurso amoroso* (3rd ed., p. 24). Siglo XXI Editores .
 (1977)
- Bellmer, H. (2010). *Anatomía de la imagen. Cuadernos de arte*.
- Benjamin, W. (2021). *Calle de sentido único (Einbahnstraße)* (R. Gross, Trans.; 1st ed., pp. 34–36). Editorial Periférica. (1928)
- Breyer, G. (1962). *La escenografía: intento de definición contemporánea*. Revista de La UBA, N° 4, 632–642.
- Breyer, G. (1968). *Teatro: El ámbito escénico* (1st ed.). Centro Editor de América Latina.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico* (1st ed., p. 1). Infinito.

Carlos Sedano (2024 de abril de 20). *Luhmann: la autorreproducción del sentido*, Dr. Juan Soto del Angel, Universidad Veracruzana [Video]. YouTube.

https://youtu.be/VkWSvjHDjOE?si=wlyENCesv6mhv_WQ

Calixto Rojas, A. M. (2022). *Etnografías afectivas y autoetnografía “Tejiendo Nuestras Historias desde el Sur”*. Investigación y Diálogo para la Autogestión Social IDAS..

Calvino, I. (2012). *Mundo escrito y mundo no escrito* (Á. Sánchez-Gijón, Trans.). Siruela.

de México, J. T. N., Universidad Nacional Autónoma. (1999). *Introducción a la teoría de sistemas de Niklas Luhmann*. UNAM.

Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del Riesgo*. Nocturna Editora.

Estudio de los principios (*atomicidad*) del método Zettelkasten de Niklas Luhmann.

[\(https://zettelkasten.de/overview/\)](https://zettelkasten.de/overview/)

FuturockFM (31 de marzo de 2023). Alejandro Dolina con Darío Sztajnszrajber |

#DemasiadoHumano - Ep.1 2023 [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=1ep_OcxPYGg&t=1s

Handel, G. F. (1711). *Lascia Ch'io Pianga* (Aria de Rinaldo HWV 7b, acto N° II).

Hidalgo, N. (n.d.). *Artículo: El frasco de lágrimas*.

<https://nieveshidalgo.blogspot.com/2019/02/articulo-el-frasco-de-lagrimas.html>

Jo. (2024). *EFECTO MOIRÉ Definición / explicación*. TECH EDU Definiciones de Términos Técnicos. <https://techlib.net/techedu/efecto-moire/>

Kierkegaard, S. (2013). *El concepto de la angustia*. Alianza Editorial.

Lacan, J. (2007). *El Seminario de Jacques Lacan: Libro X: La Angustia (1962-1963)*. Paidós.

Lu, E. (2024, December 25). *La guía definitiva sobre los tipos de bolsitas de té*. Bagnpouch.

<https://bagnpouch.com/es/bag-types-in-tea-packing/>

Luhmann, N. (1996). *Introducción a la teoría de sistemas* (1st ed.). Universidad Iberoamericana.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Editorial Herder.

Miller, J.-A. (2018). *La angustia: Introducción al seminario X de Jacques Lacan*. RBA Libros.

Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha* (1st ed.). Editorial Amorrortu.

Nuria Somoza [@penuria__]. (24 de agosto de 2020). "*La angustia es una presencia*" [//]

[Publicación]. X. https://x.com/penuria__/status/1297910307495514112?s=20

Oliveros, P. (2019). *Deep listening: Una práctica para la composición sonora*. (2019)

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*.

Pico, R. C. (s.f.). *Consejos para dejar de rumiar en exceso*. Ethic,es, 0.

<https://ethic.es/2024/09/consejos-para-dejar-de-rumiar-en-exceso/>

Provax, A.. (Enero de 2023). *Time Wasting Experiment* (2009-2012). Alyson Provax.

<https://alysonprovax.com/timewastingexperiment/subm6tl7bei8w0g87fpa2ctnnile6z>

Psicólogo Axel Ortiz [@mirandoenmi]. (20 de diciembre de 2015). "*En la angustia hay un exceso de complacencia para los otros, una forma desmedida de buscar amor en el afuera, un olvido de amor propio.*" [./] [Publicación]. X.

<https://x.com/mirandoenmi/status/678593526548983809?s=20>

Queneau, R. (1977). *Un rude hiver*. Gallimard.

Relatos y Leyendas Urbanas Mx (26 de septiembre de 2024). "*Lacrimatorios de la época victoriana*" [Imagen] [Actualización de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/share/p/1HuMYXGmRi/>. Recuperado el 24 de septiembre de 2024

Rinpoche, S. (2021). *El libro tibetano de la vida y de la muerte* (pp. 305–308). Ediciones Urano. (2021)

Rodrigo Asseo [@PsicoanalisisF]. (6 de octubre de 2015). "*La angustia es una señal en el cuerpo*" [:/] [Publicación]. X.

<https://x.com/PsicoanalisisF/status/651416805706100736?s=20>

Sontag, S. (2007). *Cuestión de énfasis* (pp. 293–298). Alfaguara. (2000)

Sztajnszrajber, D. (2016, October 28). *La angustia*. Sztajnszrajber.

<https://sztajnszrajber.blogspot.com/2016/10/la-angustia.html>

Varley, J. (2007). *Piedras de agua: Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*.

Vázquez, A. P. (05-10-2024). *Botellas de lágrimas: una tradición victoriana para honrar a los muertos durante toda la eternidad..* El Heraldo de México. Obtenido de

<https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2024/10/5/botellas-de-lagrimas-una-tradicion-victoriana-para-honrar-los-muertos-durante-todalaeternidad-643270.html>