

“Escenotecnia de lo intangible”

La construcción del espacio interior en el espectador a través de la experiencia escénica de Casandra Iluminada¹

Marcelo José Islas - Departamento de Artes Integradas - Facultad de Arte - Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

correo: mislas@upla.cl

Resumen: el artículo analiza cómo el montaje de *Cassandra Iluminada* (2023) reconfigura la relación entre espectador y escena al inducir la ceguera en el público. El uso de antifaces como máscara para los ojos genera una “metaescenografía” sensorial e imaginaria que cada espectador construye internamente. Desde los aportes de Bachelard sobre el espacio y la imaginación, Didi-Huberman sobre la dialéctica de la mirada y Heidegger sobre el silencio como posibilidad del lenguaje, se examina cómo oscuridad y sonido amplían la participación imaginativa. Este desplazamiento perceptivo transforma el tiempo escénico en una experiencia subjetiva donde pasado mítico y presente teatral coexisten. A partir de la performance (Taylor), la obra revaloriza la voz silenciada y restituye una memoria femenina marginada. En conclusión, la ceguera inducida abre múltiples espacios personales y convierte al espectador en coautor del acontecimiento teatral, donde la visión interior sustituye a la mirada visual como forma de percepción estética y política. **Palabras clave:** Teatro sensorial, escenografía e imaginación, experiencia del espectador, ceguera inducida, voz femenina silenciada.

Abstract: the article analyzes how the staging of *Cassandra Iluminada* (2023) reconfigures the relationship between spectator and stage by inducing blindness in the audience. The use of blindfolds as eye masks creates a sensory and imaginary “metascenography” that each spectator constructs internally. Drawing on Bachelard’s reflections on space and imagination, Didi-Huberman’s dialectics

¹ El título original del texto dramático de Noemí Frenkel es *Cassandra Iluminada (Rito de pasaje)*. Nuestro montaje se llamó Casandra Iluminada.

of the gaze, and Heidegger's notion of silence as a possibility of language, the study examines how darkness and sound expand imaginative participation. This perceptual shift transforms stage time into a subjective experience where mythical past and theatrical present coexist. From the perspective of performance (Taylor), the work reclaims the silenced voice and restores a marginalized feminine memory. In conclusion, induced blindness opens multiple personal spaces and turns the spectator into a co-author of the theatrical event, where inner vision replaces visual sight as a mode of aesthetic and political perception. **Keywords:** Sensory theatre, Scenography and imagination, Spectator experience; Induced blindness, Silenced female voice.

*“volviendo nuestra mirada hacia un habitar trascendente,
que evoca la fantasía, la creatividad y lo sublime.
Un habitar poético, más rico, profundo y creativo,
que propone una revisión de nuestro campo perceptivo”*

Gastón Bachelard

Introducción

El rescate de voces femeninas históricamente silenciadas constituye, en la escena contemporánea latinoamericana, un acto simultáneamente estético, político y ético. En este marco, nuestra puesta de *Cassandra Iluminada*, estrenada en 2023 en el Teatro Odeón de Valparaíso, se inscribe como una relectura sensorial y simbólica del texto de Noemí Frenkel, que reescribe el mito de Casandra —la profetisa troyana condenada a que nadie creyera sus palabras— desde una perspectiva contemporánea y feminista.

La dramaturgia de Frenkel, concebida originalmente como monólogo, convierte a Casandra en una figura puente entre el mito y la experiencia actual de las mujeres que sobreviven a la violencia patriarcal. A través de la historia de una joven internada tras un intento de suicidio —La que habla—, el texto entrelaza trauma y mito, y convierte la herida personal en territorio de memoria colectiva. En esta fusión de planos, la voz de la protagonista contemporánea y la de Casandra se confunden hasta volverse una sola: ambas encarnan el deseo de romper el silencio impuesto.

Nuestro trabajo escénico se propone trasladar esa poética del silencio y la palabra al terreno de la percepción. Para ello diseñamos un dispositivo: privar al público de la vista durante la totalidad del montaje. Antes de

comenzar la función, invitamos a los espectadores a cubrirse voluntariamente los ojos, ingresando así en un pacto de oscuridad compartida. La sala se transforma en un espacio de tránsito y de cuidado, donde cada asistente es guiado hacia su asiento en medio de una atmósfera sonora creada para el montaje, que combina música y sonidos de olas de mar rompiendo en la playa con el sonido natural del crepitar de una fogata encendida en el centro del espacio alrededor del cual se ubican los espectadores. Desde el inicio, la experiencia propone una desposesión: dejar de mirar para comenzar a sentir. Esta “ceguera consensuada” recrea la condición de la propia Casandra, quien ve lo invisible pero no puede ser vista ni creída. En nuestra propuesta, el público comparte esa paradoja: percibe sin mirar, imagina sin dominar la imagen. La oscuridad total desplaza el eje de la representación hacia la escucha y el cuerpo. El teatro, despojado de su dimensión visual, se convierte en un territorio sensorial y afectivo donde el espectador fabrica sus propias imágenes interiores. De esta manera, la escena se reconfigura como experiencia auditiva, táctil y térmica: el sonido, la vibración, la voz y la respiración colectiva sustituyen al decorado tradicional. El público, sumido en la penumbra, deja de ser observador para transformarse en participante activo, coautor del acontecimiento teatral. La imaginación se vuelve el principal material escenográfico.

El presente artículo analiza precisamente cómo esta ceguera escénica produce un “espacio personal” en el interior del espectador a partir de la imaginación y la percepción sensorial. Comprendemos por espacio personal no un ámbito físico delimitado, sino un territorio íntimo donde confluyen recuerdos, sensaciones y emociones activadas durante la experiencia. En *Cassandra Iluminada*, ese espacio surge dentro del cuerpo y la mente de cada participante, al suprimir el sentido de la vista y amplificar los demás sentidos -el oído, el tacto, la propiocepción- junto

con la potencia de la memoria y la fantasía. Este desplazamiento perceptivo reconfigura los fundamentos del hecho escénico y plantea interrogantes centrales para la estética contemporánea:

- ¿Cómo se construye la escenografía cuando no hay nada que ver?*
- ¿Qué forma adopta la interacción entre performer y espectador en ausencia de mirada?*

A partir de estas preguntas, estructuramos nuestro estudio en cuatro secciones. En esta **introducción** presentamos el contexto de la obra y el dispositivo escénico que articula la experiencia de la ceguera.

El **marco teórico** propone los autores con los que trabajamos como soporte para realizar el análisis del montaje: la imaginación material y poética del espacio en Gastón Bachelard; la noción de mirada y su suspensión en Georges Didi-Huberman y Erika Fisher-Lichte; la concepción heideggeriana del acontecimiento como apertura de mundo; las ideas de Diana Taylor sobre la memoria performativa y la transmisión corporal del pasado. Estos marcos nos permitirán comprender cómo la percepción y la memoria actúan como fuerzas constructivas dentro del teatro sensorial.

En el **análisis del montaje**, describimos las estrategias escénicas utilizadas para construir la “metaescenografía”: el uso de la voz como materia, la espacialización sonora, las temperaturas, la respiración y la dosificación de la palabra. Examinamos cómo estos elementos conforman una arquitectura perceptiva en la que cada espectador proyecta su propio paisaje interior.

En las **conclusiones** sintetizaremos los hallazgos principales de nuestro trabajo.

Marco teórico

La situación excepcional de un público privado de la vista nos permite pensar los fundamentos de la experiencia escénica desde una perspectiva fenomenológica.

En nuestro trabajo con *Cassandra Iluminada* entendemos que el acto de mirar -habitualmente central en la recepción teatral, junto al de oír- debe ser suspendido para abrir paso a otras formas de percepción y de sentido. La ausencia de visión no constituye una carencia, sino una condición de posibilidad: un modo de reactivar la imaginación, la memoria y el cuerpo del espectador como territorios de creación. Para comprender esta dimensión poética y sensorial nos apoyamos en un conjunto de enfoques teóricos que abordan el espacio, la mirada, el acontecimiento y la memoria desde distintos campos de reflexión: la fenomenología del habitar (Bachelard), el concepto de *poiesis* (Dubatti), la dialéctica de la mirada (Didi-Huberman), la ontología del acontecimiento (Heidegger) y la teoría performativa de la memoria (Taylor).

Análisis del montaje *Cassandra Iluminada* Espacio y dispositivo escénico

Iniciamos nuestra puesta en escena en el histórico Teatro Odeón de Playa Ancha, un espacio cuya arquitectura y estado actual influyen decisivamente en la propuesta de montaje. Inaugurado en 1911 como el primer teatro en los cerros de Valparaíso, el Odeón alberga durante décadas zarzuelas, operetas y funciones de cine mudo musicalizado en vivo. Su edificio, erigido con una estructura de hierro remachada al estilo de la Torre Eiffel, sobrevive a terremotos y al abandono tras su cierre en 1974.

Hoy, con su platea convertida en estacionamiento y un piso de arena cubriendo el antiguo patio de butacas, el Odeón ofrece un escenario

singular donde lo ruinoso convive con lo poético. Estas condiciones espaciales abren un diálogo creativo entre el lugar y nuestra obra, motivándonos a un montaje experimental e inmersivo, orientado a sustituir la escenografía visible por un paisaje perceptivo construido en tiempo real por el público. Esa sustitución implica la creación de una “arquitectura sensorial interna” sustentada en sonidos, temperaturas, olores y voz; es decir, una metaescenografía que se edifica en la mente del espectador en ausencia de estímulos visuales.

La decisión de ocupar este espacio en su crudeza nos lleva a redoblar la apuesta por la imaginación del espectador. Antes de cualquier parlamento, establecemos un pacto sensorial y ético con el público: los acomodadores ofrecen a cada asistente un antifaz y lo invitan a cubrirse los ojos. Luego, tomados de las manos, los espectadores son conducidos hasta sus butacas, donde se les ayuda a sentarse con confianza, sin temor a la oscuridad. Ese gesto de confianza —renunciar voluntariamente a la vista para abrir la escucha— sella un contrato perceptivo colectivo. La oscuridad consensuada genera de inmediato una atmósfera de intimidad y expectativa compartida, desplazando el eje del acontecimiento hacia lo auditivo y lo imaginario.

Con la sala en total penumbra, apenas iluminada por un fuego central, comienza la función. Una vez que el último espectador ha tomado asiento y tras un breve silencio inicial, se escucha la voz del personaje *La que habla*, que emerge como material central de la composición. Optamos por un dispositivo polifónico: las dos actrices, junto a dos asistentes encargados de efectos sonoros y el técnico de sonido, se distribuyen en la parte posterior del espacio, articulando capas de alocuciones, susurros, respiraciones y sonoridades.



El resultado es una espacialización del sonido que permite al oído dibujar trayectorias y delimitar presencias sin requerir imagen. La “imagen” de la obra —en un sentido profundo— reside así en el oído del espectador: cada timbre, cada temblor, cada quiebre de aire se vuelve detonante de figuración interna. En conjunto, la espacialidad acústica alcanzada genera auténticos paisajes sonoros que "orientan, hacen fluir la memoria y establecen rangos de atención en lo que está sucediendo" (Catalano, 2010, p.35) potenciando así la imaginación activa del espectador.

Para intensificar esta arquitectura sonora, incorporamos elementos hápticos y ambientales dosificados. Un punto de calor controlado —un fogón ritual— deja sentir por momentos su irradiación hacia el público, asociando el fuego a capas simbólicas diversas: “[e]l fuego y el calor suministran medios de explicación en los campos más variados porque ambos son para nosotros fuente de recuerdos imperecederos, de experiencias personales simples y decisivas” (Bachelard, 1966, p.18). Del mismo modo, administramos un rastro olfativo mínimo (madera quemada, humo leve de incienso, hojas de boldo, eucalipto, menta y cáscaras de naranja) en transiciones específicas. Todo el sistema se calibra para sugerir, no para ilustrar: buscamos una sinestesia poética, no un efectismo meramente sensorial.

La idea de este vaciamiento visual es reordenar la atención de la audiencia. Al “callar” la mirada, la palabra adquiere una corporeidad audible: una respiración antes de un nombre se convierte en anticipación; una consonante sostenida deviene suspensión dramática. Trabajamos la dicción no como asepsia, sino como ética de la inteligibilidad: si le pedimos confianza al espectador, debemos garantizar que la voz se reciba con claridad y con textura. De ahí que una partitura dinámica de contrastes -zonas de casi silencio y estallidos contenidos- cuide la curva de expectativa y descarga a lo largo de la obra.

En este marco, nuestra dirección escénica evitó cualquier “compensación” lumínica. No introdujimos destellos, ni sombras figurativas, ni guiños que devolvieran a la retina la conducción del sentido. La escena acontece en el interior del oyente. Para sostener esa elección, organizamos el ritmo actoral según lo ensayado: las actrices, cada una en su momento, toman el protagonismo frente al micrófono al decir el texto de su personaje. Se trabajan variaciones de distancia, ataque y altura en la emisión de la voz, de modo que la sala pueda percibir cambios de actitud sin necesidad de

literalidad verbal. Así, el público se encuentra en medio de un tejido de voces con el cual sintonizar en cada instante.

La intensidad de la dicción está regulada por la emoción de cada pasaje y por la proximidad o lejanía respecto del micrófono. Como el texto dramático, durante el proceso creador del montaje, se ensaya previamente de cara al público, las actrices manejan con claridad los distintos momentos emocionales de la obra. En la segunda etapa del montaje, ya con los ayudantes de escena y el sonidista incorporados, terminamos de construir la propuesta final. Organizamos la emisión en “oleadas” y “picos”: módulos respiratorios de varios minutos que dilatan la escucha, seguidos por momentos de alta concentración de 30 a 60 segundos que tensan y luego liberan la atención. Sumado a esto, ciertos efectos sonoros puntuales colaboran con la generación de sensaciones en los espectadores. Más que cuadros cerrados, trabajamos atmósferas; más que cortes bruscos, creamos pasajes fluidos.

La organización espacial de las intérpretes también es una decisión estratégica. Ensayamos cuidadosamente para que cada presencia audible resultara precisa, tomando el teatro entero como caja de resonancia. Además, como principio ético de comportamiento, ninguno de los integrantes del equipo interactúa físicamente con los espectadores durante la función. Cada uno, concentrado en su tarea, se mantiene a una distancia prudente, preservando un equilibrio entre proximidad y cuidado. Sabemos que en la oscuridad la vulnerabilidad del público aumenta; acompañar esa vulnerabilidad forma parte de nuestra política de creación. Desde la perspectiva del público, el efecto generado es el de una verdadera copresencia. A diferencia del modelo convencional -actores iluminados frente a espectadores en penumbra-, aquí la audiencia devino un coro silencioso que sostiene la escena con su escucha. Esa comunió n no anula la singularidad de cada vivencia: cada espectador fabrica su propio “decorado” mental, pero lo hace sincronizado con los demás

mediante una partitura común. Nombramos a ese fenómeno metaescenografía compartida: una arquitectura invisible levantada simultáneamente por múltiples imaginaciones a partir de señales idénticas. Ello se vincula con la noción de "mapa sonoro", definida como "el modo según el cual son representados los modelos de construcción de la envolvente sonora individual la cual comienza en el mismo momento de la gestación" (Catalano, 2010, p.34). Desde esta perspectiva, cada espectador aporta la singularidad de su propia historia sonora a esa metaescenografía compartida.

La empatía se ve favorecida por esta configuración sensorial. Al retirar la mirada -vehículo frecuente de distancia crítica-, el oyente queda expuesto a la voz en una intimidad poco habitual. Diseñamos la partitura vocal, de hecho, para que esa voz no fuese un voice over omnisciente que domina desde fuera, sino un cuerpo que llega al espectador: cercano y frágil por momentos, contundente en otros, con repeticiones, quiebres y silencios que hacen legible la respiración emocional del relato.

Poética del espacio: oscuridad e imaginación

La atmósfera de ensueño que produce esta oscuridad voluntaria puede entenderse a la luz de la reflexión de Gastón Bachelard sobre la imaginación y el espacio. En *La poética del espacio*, Bachelard propone una concepción radicalmente activa de la imaginación: imaginar no consiste en reproducir imágenes visuales, sino en crear mundos posibles. "La imaginación, en sus acciones más vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el provenir" (Bachelard, 1975, p.28). Desde esta perspectiva, el espacio deja de ser una estructura objetiva para convertirse en experiencia viva, en un territorio íntimo que el ser humano habita poéticamente. Los espacios interiores -la casa, en el pensamiento de Bachelard- son matrices de la memoria afectiva: "[I]a casa

alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (Bachelard, 1975, p.28).

Trasladada al campo teatral, esta idea nos permite concebir la oscuridad no como un vacío, sino como un espacio fértil donde la imaginación del espectador proyecta formas, voces y presencias. En la penumbra de *Cassandra Iluminada*, cada asistente se convierte en creador de su propio escenario mental. Aquello que desaparece del campo visual se desplaza al interior del cuerpo y de la memoria, generando una experiencia de inmensidad íntima, es decir, una expansión interior del espacio imaginado. Bachelard describe la inmensidad precisamente como "una categoría filosófica del ensueño". El soñador, nutrido de diversos espectáculos, por una inclinación innata "contempla la grandeza", y esa contemplación de la grandeza determina un estado tan particular que "el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito" (Bachelard, 1975, p.163). En la oscuridad del teatro, esa apertura de lo íntimo hacia lo infinito se vuelve experiencia palpable.

La sala a oscuras y el pequeño territorio personal que ocupa cada espectador operan asimismo como un nido temporario, un refugio donde, guiado por la voz de Cassandra, cada individuo puede habitar su propia imaginación sin miedo. La ceguera autoinducida se transforma en arquitecta de un paisaje introspectivo: un espacio habitable más rico, profundo y creativo, una suerte de visión interior; un refugio crepuscular en el que la mente se vuelve más porosa al sueño. Nuestra puesta en escena resuena con esta concepción: el dispositivo de oscuridad compartida invita a hacer de la penumbra un hogar de la imaginación, un entorno sin referencias visuales en el que el cuerpo se funde con el espacio y la voz deviene guía de una travesía poética.

Lejos de aislarnos, la oscuridad termina conectándonos. Cada espectador habita la penumbra en compañía de los demás, aunque desde la

intimidad de su propia experiencia interior. Lo común emerge de la simultaneidad de esas imaginaciones privadas.

En términos bachelardianos en *Cassandra Iluminada* se activa un doble movimiento complementario: por un lado, la retracción hacia la intimidad -donde “la intimidad necesita el corazón de un nido” (Bachelard, 1975, p.94)- y, por otro, una expansión de esa intimidad propiciada por la inmovilidad del cuerpo en el espacio — “[e]n cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil” (Bachelard, 1975, pp.164-65). En ausencia de luz, lejos de clausurarse, el mundo se multiplica en cada mente.

La mirada en la oscuridad: voz e imagen

Además, esta reconfiguración perceptiva se presenta como un proceso en el cual *performers* y espectadores co-constuyen la experiencia a través de una presencia afectiva y dinámica. Siguiendo lo que dice Dubatti (2007, p.127): “[l]a poiesis multiplica y es multiplicada en el convivio y la expectación, integra con ellos una zona de experiencia” en *Cassandra Iluminada*, esta *poiesis* adquiere una dimensión particular: la ausencia de visión intensifica la co-presencia sensible y convierte la escucha en el medio principal de relación. La escena ya no se recibe como representación externa, sino como acontecimiento emergente entre cuerpos que comparten un mismo espacio acústico y emocional.

Ahora bien, la oscuridad no solo transforma el espacio imaginado, también altera la relación entre espectador y escena. En el teatro convencional, la mirada suele organizar el vínculo: el público observa y los actores son observados. En nuestra obra hemos decidido interrumpir deliberadamente ese régimen escópico. ¿Qué sucede cuando la mirada se suspende?

La pregunta encuentra eco en la reflexión de Georges Didi-Huberman. En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), este autor desarrolla la idea de que toda imagen comporta una doble direccionalidad: “en todo lo que vemos, hay algo que nos mira”. La visión no es un dominio unidireccional, sino un encuentro; no es contemplación pasiva, sino un intercambio inquietante con aquello que nos devuelve la mirada.

Aplicado a nuestra experiencia, este planteamiento permite comprender que la suspensión de la mirada no anula ese intercambio, sino que lo desplaza de registro. En *Cassandra Iluminada*, el público no ve la escena, pero sigue siendo “mirado” por ella de otra forma: la voz de Casandra actúa como una presencia que interpela, que atraviesa la oscuridad y penetra la intimidad de quien escucha. Podríamos decir que la voz sustituye a la mirada.

En efecto, cabe hablar aquí de una suerte de “mirada acústica”. La voz, al dirigirse directamente a cada oído, funciona como una imagen sonora que mira al espectador desde la oscuridad. Cada palabra pronunciada se convierte en un gesto de contacto, un roce invisible que reconfigura la relación entre escena y público. En esta dialéctica, la voz actoral encarna lo que Didi-Huberman llamaría una “imagen que arde en la oscuridad”: no se ve, pero deja huella. La ausencia de visión intensifica el poder de la escucha, que deja de ser mera recepción pasiva para transformarse en una respuesta sensible.

Nuestro montaje explora deliberadamente esta tensión entre ver y ser visto. Al suprimir la mirada, no buscamos apagar la imagen, sino encenderla dentro del oyente. Lo que desaparece del campo visual se transmuta en presencia interior. En esta economía sensorial, el teatro se vuelve un acto de confianza: los espectadores se entregan a una voz que no pueden ver, y esa entrega compartida constituye una forma de vulnerabilidad colectiva.

El acontecimiento: Heidegger y la apertura de sentido

La experiencia de *Cassandra Iluminada* también puede pensarse desde la filosofía del acontecimiento. Martin Heidegger ofrece, en este campo, otra vía para interpretar lo que ocurre en la oscuridad. En *Identidad y diferencia* (1998), Heidegger desarrolla la noción de *Ereignis* (acontecimiento apropiador). La palabra *Ereignis* proviene del alemán común y originalmente significa “asir con la mirada”, es decir, divisar, llamar con la mirada, apropiar. Pensada filosóficamente, sin embargo, *Ereignis* ya no designa “algún tipo de acontecimiento” cualquiera, sino algo que acontece de modo único. Es, según Heidegger, un juego de apropiación recíproca entre el Ser y el ser humano, en el que ambos se encuentran y se co-pertenecen, abriendo juntos un horizonte de sentido. El acontecimiento, en este sentido, no se planifica ni se representa: acontece.

En nuestra puesta concebimos el encuentro entre Cassandra y sus espectadores precisamente como un *Ereignis* heideggeriano, un acontecimiento esencial. El teatro deviene aquí el lugar donde algo velado se des-oculta. La oscuridad actúa como condición de esa revelación: al suspender el dominio de la imagen, se abre un ámbito de escucha donde la palabra puede acontecer en toda su densidad. Heidegger (2003, p.80) afirma que “el silencio surge del origen esencial del mismo lenguaje”. Siguiendo esa lógica, la ceguera escénica -un silencio visual- habilita la palabra sonora y la palabra, a su vez, convoca una forma de verdad que solo puede revelarse en la penumbra.

El silencio que trabajamos en escena es, pues, aquel que, como explica Xirau, está “en la palabra misma como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial” (Xirau, 1993, p.144). Dicho de otro modo, en *Cassandra Iluminada* abrazamos el silencio no como vacío, sino como un elemento pleno de significación latente.

La exploración práctica de este principio nos llevó a tratar el silencio como un protagonista más de la puesta, nunca como una pausa neutra. Distinguimos diversos tipos de silencio con funciones dramáticas precisas: silencios de transición (que reinician la atención del oído), silencios de densidad (que acumulan tensión) y silencios de cuidado (que ofrecen un reposo tras pasajes de alta carga emocional). En la oscuridad, el silencio deviene un “lleno” sensible: roces de cuchillos, susurros y respiraciones se vuelven audibles, componiendo un tiempo propio de la escena. Estas modulaciones no obedecen a un afán meramente formal; operan como herramientas para pensar la ética de la recepción, habilitando espacios de sostén y elaboración para el espectador.

Cuidamos igualmente los umbrales de la experiencia. Antes de iniciar la función, proponemos un preámbulo de ralentización -señales sonoras pausadas, murmullos discretos de sala- que permite desprenderse del ritmo urbano y preparar la entrada en la ficción. Al finalizar, habilitamos un breve post de recapitulación: una penumbra leve y la recuperación gradual de la luz, ofreciendo a quien lo deseé un momento de conversación con el equipo. Consideramos que una experiencia sensorial tan intensa requiere acompañamiento, no solo para contener las emociones, sino también para permitir que la memoria asiente lo vivido.

Memoria encarnada: del archivo al repertorio

La dimensión de la memoria adquiere aquí una relevancia particular. Desde los estudios de la performance, Diana Taylor ha propuesto que el teatro funciona como un acto vital de transferencia de conocimiento, identidad y memoria. En *El archivo y el repertorio* (2015), Taylor explica que, frente a la fijación del archivo (los documentos, los textos), el repertorio encarnado -hecho de gestos, palabras, tonos, respiraciones- mantiene viva la historia a través de la experiencia corporal. “El performance, como acción, va más allá de la representación”, señala, “para

complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente ‘real’” (Taylor, 2015, p. 9).

Esta concepción ilumina directamente nuestra lectura de Casandra Iluminada. La obra no busca representar el mito de Casandra como un texto del pasado, sino reactivarlo corporalmente en el presente. Cada función se concibe como un acto de transferencia: la voz de la actriz transmite una memoria antigua al cuerpo contemporáneo del espectador. Esa transferencia no es racional, sino sensorial; no se apoya en la visión, sino en la vibración viva de la palabra. Como enfatiza la propia Taylor:

muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento (Taylor, 2015, p.14).

Siguiendo esta línea, nuestra puesta en escena puede entenderse como un repertorio de resistencia. A través de la performance, Casandra habla no sólo por sí misma, sino por todas aquellas voces que históricamente fueron silenciadas. La memoria mítica se convierte en memoria política viva. La ceguera escénica refuerza este gesto: al compartir la oscuridad de Casandra, el público participa de un rito de empatía y de reparación simbólica. La oscuridad deviene así un espacio de duelo, pero también de renacimiento comunitario.

Recuperar la voz femenina implica, en este contexto, un acto de afirmación subjetiva y política. En Casandra Iluminada, la oscuridad se vuelve el medio para esa reapropiación: al suspender la mirada -tradicionalmente asociada al control masculino sobre el cuerpo femenino- se crea un espacio de palabra autónoma para la protagonista. La voz de Casandra ya no está sujeta al juicio visual ni a la cosificación escénica; por el contrario, se escucha desde dentro, resonando en la intimidad de cada oyente.

Este desplazamiento de la mirada a la escucha reconfigura las relaciones de poder en el hecho teatral. Las *performers* ya no son observadas; son escuchadas. El público no contempla sus cuerpos, sino que recibe sus palabras. Este cambio de foco conlleva implicancias éticas profundas: el teatro deja de reproducir la lógica de la mirada dominadora para convertirse en una práctica de reconocimiento mutuo. En suma, subyace aquí una perspectiva feminista que dota de sentido ético-político al conjunto de la propuesta: el teatro como acto de restitución simbólica de voces históricamente silenciadas.

Conclusiones

La experiencia escénica de *Cassandra Iluminada* redefine la relación entre espectador y escena al proponer una forma de teatro sensorial donde la ceguera voluntaria se convierte en dispositivo poético, ético y político. Al privar al público de la vista, la escenografía deja de ser un conjunto de elementos visuales para transformarse en una arquitectura sensorial interna: una metaescenografía imaginada que surge a partir de estímulos sonoros, térmicos, olfativos y vocales. En la penumbra compartida, cada espectador construye su propio paisaje interior, guiado por la voz, la respiración y los ritmos sutiles de un entorno que se hace tangible sin ser visible.

En este marco, el espacio escénico deja de estar delimitado físicamente y se convierte en un territorio subjetivo y compartido, donde lo emocional y lo simbólico se entrelazan. La oscuridad, lejos de vaciar el escenario, activa la imaginación como materia escénica fundamental. El cuerpo se vuelve sensor, y el silencio, una dimensión habitada por lo que no se ve, pero se siente. Así, la mirada -vehículo tradicional de distanciamiento y control- es reemplazada por una escucha profunda que interpela al espectador desde la intimidad.

La interacción entre *performer* y espectador adopta una forma afectiva y no jerárquica. La voz, proyectada en la oscuridad, se convierte en una presencia táctil que “mira” al oyente desde adentro. El público ya no observa: sostiene la escena con su escucha y su disponibilidad sensorial. Esta co-presencia activa genera una experiencia coral donde lo individual y lo colectivo se entrelazan. El tiempo escénico también se transforma: suspendida la linealidad cronológica, emerge un tiempo circular y expandido en el que mito y presente dialogan sin jerarquías, encarnados en la voz de Casandra.

Cassandra Iluminada no sólo reconfigura la estética teatral; también plantea una ética del cuidado y de la escucha. En esta propuesta, la oscuridad opera como metáfora de resistencia y de restitución simbólica: al suprimir la mirada -históricamente asociada al control del cuerpo femenino- se abre un espacio de enunciación autónoma. La voz de Casandra, antes ignorada, encuentra ahora un lugar de resonancia compartida. Escuchar, imaginar y habitar la penumbra devienen actos políticos: formas sensibles de memoria y de reparación.

Bibliografía

- Bachelard, G.** (1957/1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
— (1966). *El psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Beauvoir, S. de** (1999). *El segundo sexo*. Sudamericana.
- Borges, J. L. (2000). *Siete noches*. Alianza Editorial.
- Cañada Rangel, B.** (2025). Codificación del tiempo y el espacio en el arte teatral. Estudios sobre Arte Actual, DOI: [Codificación del tiempo y el espacio en el arte teatral - Dialnet](#)
- Catalano, C.** (2010). Nada que ver. Una obra de paisajes. El Peldaño. Cuaderno de Teatología, DOI: [Nada que ver. Una obra de paisajes | El Peldaño Cuaderno de Teatología](#)
- Didi-Huberman, G.** (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial.
- Dubatti, J.** (2007) *Filosofía del Teatro I*, Ediciones Atuel, Buenos Aires, Argentina.
- Fernández-Trucios, S., Montero-Fernández, F. J., & García-García, T.** (2024). Habitar en la ceguera. Arquitecturas del Sur, DOI: <https://doi.org/10.22320/07196466.2024.42.065.03>
- Ferretto Salinas, G.** (2024). Casandra iluminada o cuando la oscuridad susurra. Revista ArtEscena. DOI: [Casandra iluminada o cuando la oscuridad susurra | Artescena](#)
- Fischer-Lichte, E.** (2012). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Frenkel, N.** (2014). *Cassandra Iluminada (rito de pasaje)*. CELCIT, www.celcit.org.ar CASANDRA ILUMINADA
- Gutiérrez Silva, F.** (2023). «*Cassandra liberada, el silencio del abuso. Análisis comparativo de Agamenón de Esquilo y Cassandra Iluminada de Noemí Frenkel*». Teatro XXI DOI: <https://doi.org/10.34096/teatroxxi.n39.12741>
- Heidegger, M.** (2003). *Aportes a la filosofía: Acerca del evento*. Editorial Biblos.
- Leyte, A.** (1998). *Heidegger: Identidad y diferencia*. Anthropos.
- Taylor, D.** (2015). *El archivo y el repertorio*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Xirau, R.** (1993). *Palabra y silencio*. Siglo Veintiuno.