

SOMBRAS ENTRE GESTO Y CÓDIGO: CRÍTICA TÁCTIL EN LAS ESCENOGRAFÍAS DIGITALES DE NALINI MALANI

SHADOWS BETWEEN GESTURE AND CODE: TACTILE VISUALITY AND
DIGITAL SCENOGRAPHIC CRITIQUE IN NALINI MALANI

Sergio Román Aliste

Universidad Rey Juan Carlos

DOI: [10.33732/ASRI.6842](https://doi.org/10.33732/ASRI.6842)

.....
Recibido: (30 05 2025)

Aceptado: (06 08 2025)
.....

Cómo citar este artículo

Román Aliste, Sergio (2025). Sombras entre gesto y código: crítica táctil en las escenografías digitales de Nalini Malani. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (28), e6842.

Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6842>

Resumen

Este artículo plantea un análisis teórico de las videoinstalaciones de Nalini Malani desde la doble acepción del término “digital”: como tecnología audiovisual (proyección de luz e imagen) y como trazo manual (gesto dácil). La investigación se estructura en torno a tres ejes: 1) la densificación

Abstract

This article offers a theoretical analysis of Nalini Malani's video installations based on the dual meaning of the term “digital”: both as audiovisual technology (light and image projection) and as manual trace (dactylic gesture). The research is structured around three main axes: (1) the visual densification

visual generada por la interacción entre proyección lumínica, sombra y gesto pictórico, que produce una visualidad móvil y estratificada; 2) la fragmentación narrativa y su despliegue espacial rizomático, en diálogo con genealogías visuales no occidentales; y 3) la inscripción del cuerpo como ritmo e intensidad perceptiva, en tensión con el ideal de transparencia propio de lo digital. El estudio se apoya en visualizaciones 3D de obras clave para clarificar la estructura escenográfica y examina las implicaciones críticas de la sombra como operador visual y político. Desde un enfoque transversal que combina análisis formal, teoría de la imagen y epistemologías no hegemónicas, se argumenta que la práctica de Malani configura un modelo alternativo de escenografía digital, donde luz, sombra y cuerpo tejen una experiencia inmersiva, fragmentaria y crítica, alejada de las lógicas de espectacularidad y transparencia que dominan la visualidad digital contemporánea.

Palabras clave

Escenografía digital, Nalini Malani, sombra, narrativa no lineal, digitalidad táctil.

generated by the interplay of projected light, shadow, and pictorial gesture, producing a mobile and stratified visuality; (2) narrative fragmentation and its rhizomatic spatial unfolding, in dialogue with non-Western visual genealogies; and (3) the inscription of the body as rhythm and perceptual intensity, in tension with the ideal of transparency commonly associated with the digital. The study incorporates 3D visualizations of key works to clarify the scenographic structure and explores the critical implications of the shadow as a visual and political operator. Drawing on a transversal approach that combines formal analysis, image theory, and non-hegemonic epistemologies, the article argues that Malani's practice articulates an alternative model of digital scenography—one in which light, shadow, and body interweave an immersive, fragmentary, and critical experience, challenging the logics of spectacularity and transparency that dominate contemporary digital visuality.

Keywords

Digital scenography, Nalini Malani, shadow, non-linear narrativity, tactile digitality.

Introducción

A medida que las prácticas escénicas y visuales contemporáneas han integrado tecnologías digitales en sus lenguajes, la noción de escenografía ha comenzado a desplazarse hacia territorios híbridos, inmersivos y sensoriales; una expansión que ha generado una definición abierta, mutable, sujeta a reformulaciones que reflejan su variable dimensión técnica y sus ricas implicaciones discursivas. Más que una categoría establecida, se trata de un conjunto de prácticas que incorporan tecnologías digitales —proyección, modelado, interactividad, sonido espacial— como elementos constitutivos del espacio escénico. Diversas aproximaciones teóricas han coincidido en señalar que lo escenográfico ha dejado de estar circunscrito al ámbito teatral para desplegarse hacia lo instalativo, lo sensorial y lo performativo, dando lugar a nociones expandidas (Hann, 2018, pp. 168-175) y a experiencias inmersivas que desdibujan las fronteras entre arte, cuerpo y tecnología, en diálogo con entornos arquitectónicos, urbanos o naturales (McKinney y Palmer, 2017, pp. 8-12; Nováková, 2018, pp. 56-60; O'Dwyer, 2023, p. 2).

No obstante, el potencial transformador de estas prácticas ha ido de la mano de una serie de dilemas estéticos y discursivos. En muchos casos, la incorporación de tecnologías digitales al espacio escénico ha

venido acompañada de una estetización exacerbada, que privilegia la espectacularidad visual y la perfección técnica de la imagen por encima de otros posibles registros expresivos. Este sesgo ha propiciado formas de hipervisualidad controlada, en las que el valor de lo escenográfico parece residir en su capacidad para asombrar al espectador mediante simulaciones envolventes y superficies depuradas. Tal paradigma —como han señalado diversas aproximaciones críticas (Dixon, 2007, pp. 2-3; Manovich, 2001, pp. 183-184)— corre el riesgo de eclipsar la dimensión crítica, afectiva y material de la experiencia escénica, desactivando su potencia crítica en favor de una experiencia sensorial deshistorizada (Rancière, 2011, pp. 59-61), incluso anestésica (Steyerl, 2012, pp. 40-44). En este contexto de estetización tecnológica y control sensorial, resulta especialmente significativa la obra de Nalini Malani (Karachi, actual Pakistán, 1946), que ofrece un contrapunto radical a estos modelos mediante dispositivos que reintroducen la huella manual, la sombra, la interrupción y la imprevisibilidad como estrategias visuales y de posicionamiento político.

Desde los últimos años del siglo XX y con mayor intensidad en las primeras décadas del siglo XXI, Nalini Malani ha desarrollado un corpus de instalaciones audiovisuales que configura un lenguaje visual intensamente singular y formalmente insurgente. En estas obras, la proyección de vídeos digitales convive, dialoga y atraviesa superficies cilíndricas transparentes pintadas a mano en el reverso, generando un dispositivo escenográfico que entrelaza la inmaterialidad de la luz con la materialidad vibrante del trazo pictórico. La videoinstalación opera como un espacio escénico expandido, en el que las relaciones entre imágenes, sonidos y cuerpos generan procesos de interferencia recíproca. Como se ha señalado, estas obras articulan una forma de memoria crítica que se distancia de toda celebración ingenua de la hibridez tecnológica: la sombra actúa como vector de lo político, como forma de aparición intermitente y resistencia visual (Huyssen, 2012, p. 51). Mientras otros dispositivos privilegian la saturación visual y el control perceptivo, Malani propone estrategias táctiles, fragmentarias y performativas que reclaman del espectador una implicación corporal, espacial y ética. Como ha formulado Mieke Bal (2016, pp. 346-347), estas instalaciones representan y, desde la representación, actúan: son *thought-images*, imágenes que piensan, que afectan y que interpelan. El espacio escénico que Malani configura no busca transparencia ni simetría: se manifiesta como una densificación inestable de lo sensible, donde lo ausente, lo borrado y lo residual insisten y se hacen visibles (Huyssen, 2012, p. 52).

Desde esta perspectiva, el presente artículo propone abordar la obra de Malani a partir de una clave teórica que articula la doble acepción de la noción de “digital”: por un lado, su significado contemporáneo, vinculado a la tecnología audiovisual, la codificación numérica y la lógica del *software*; por otro, su raíz etimológica, derivada del latín (*digitus*, dedo, y *digitalis*, relativo al dedo), que remite a la traza manual, al gesto, y al acto de contar, origen conceptual, a su vez, de la idea de digitalidad como proceso de segmentación numérica, posteriormente formalizado en sistemas como el código binario (Real Academia Española, 2024). En las instalaciones de Malani, la tensión entre lo digital tecnológico y lo digital táctil desemboca en una síntesis estética, donde la fricción de opuestos —proyección audiovisual y trazo, luz planificada y sombra variable, cálculo y sugerencia— da lugar a un espacio escénico integrador y densificado por la imprevisibilidad. Esta tensión semántica —tecnológica y dátil— es aquí leída, superando cualquier análisis desde lo paradójico, como un principio estructural que articula los lenguajes visuales de Malani.

Para desarrollar esta lectura, el artículo se organiza en torno a tres ejes teóricos interconectados. El primero examina el dispositivo escenográfico de Malani desde la noción de densificación digital, entendida como un tejido dinámico donde proyección, sombra y pintura coexisten en constante transformación. En este marco, se retoman las reflexiones sobre el papel de la sombra en las artes visuales contemporáneas

y en el trabajo de Malani, como un índice de lo ausente, una inscripción de la memoria, del dolor y de las huellas colectivas. En segundo lugar, se aborda la dimensión narrativa fragmentaria de las instalaciones de Malani, caracterizada por la dislocación, la simultaneidad y la proliferación de relatos visuales. Estas estrategias encuentran resonancia en ciertas formas de narratividad espacial propias de la tradición visual premoderna india —donde las historias se despliegan de manera simultánea en el espacio más que en una secuencia temporal lineal— así como en las interpretaciones contemporáneas que subrayan la potencia afectiva y política de los archivos visuales fragmentarios. Por último, se aborda la representación del cuerpo como ritmo y trazo: en la obra de Malani, el cuerpo no aparece como entidad estable ni monumental; lo hace como figura en tránsito, ritmo encarnado y cifra orgánica. A partir de las lecturas de Kapur (1981, 2007) y de la noción de *thought-image* desarrollada por Bal (2016, pp. 172-176), se propone que la corporalidad en estas instalaciones se inscribe como una pauta rítmica que articula gesto pictórico, repetición visual y performatividad espacial. El espectador, al proyectar su propia sombra, deviene a su vez presencia activa, cuerpo implicado y testigo encarnado. Desde estos tres ejes, el artículo defiende que la obra de Nalini Malani constituye un modelo alternativo y crítico de escenografía digital, en el que las capas materiales, visuales y narrativas no se unifican en una imagen controlada. Frente a ello resisten la clausura, activando una percepción táctil, situada y políticamente densificada.

En este marco, resulta esclarecedor situar el caso de Malani en diálogo con prácticas afines que activan sombra, proyección y capas de memoria; en el contexto español, Eulàlia Valldosera ha defendido una instalación orientada a la “producción de sentido” y al desenmascaramiento del artificio técnico (Valldosera en Martínez, 1998), mientras que lecturas de la obra *Family Ties* (2012) han subrayado la sombra como índice encarnado y articuladora de tramas de memoria (Bru-Domínguez, 2019). Esta referencia delimita el foco del artículo, centrado en el funcionamiento escenográfico específico de los dispositivos de Malani —su tensión entre trazo dátil y proyección digital—, que se abordará a través de análisis formal asistido por modelizaciones 3D y de una lectura situada de materiales, ritmos y efectos perceptivos.

Metodología

El presente artículo adopta un enfoque teórico-crítico, orientado a analizar los *shadow-play* de Nalini Malani desde la intersección entre estudios visuales, teoría de la escenografía digital y enfoques poscoloniales. La investigación combina el análisis formal de las obras con una reflexión sobre los procesos de densificación visual, narración fragmentaria y corporeidad rítmica que configuran su lenguaje escenográfico. El proceso de trabajo se ha estructurado en torno a tres acciones principales: 1) un análisis semántico de la noción de “digital”, considerada tanto en su dimensión tecnológica como en su raíz manual y gestual; 2) un estudio formal de las instalaciones, centrado en la interacción entre proyección lumínica, superficies pictóricas y dinámicas de sombra, atendiendo a la organización espacial y perceptiva de las obras; y 3) una interpretación crítica de las implicaciones narrativas y corporales que estas estructuras visuales generan. Como apoyo al análisis espacial, se han elaborado modelos tridimensionales de dos instalaciones representativas —*Gamepieces* (2003/2009) e *In Search of Vanished Blood* (2012)—. Estos modelos, reducidos a su disposición arquitectónica y lumínica, permiten visualizar de manera clarificadora la organización de los cilindros rotatorios, las trayectorias de luz y las zonas de proyección de sombras. La elección de estas dos videoinstalaciones radica en tres razones complementarias: (a) ambas condensan la tipología de cilindros rotatorios y proyección digital, clave para los tres ejes analíticos aquí propuestos; (b) disponen de suficiente documentación técnica —planos de sala, fotografías en planta y vídeo— que permiten modelización 3D rigurosa y comparativa; y (c) representan dos momentos distantes de la producción de Malani (periodo post-2000 y post-2010), lo que ofrece una

lectura diacrónica de la evolución de este modelo de escenografía digital-táctil. Estos diagramas funcionan como herramientas de investigación destinadas a descomponer y representar las capas del dispositivo escenográfico. El enfoque metodológico prioriza una lectura contextualizada y crítica de las prácticas escénicas digitales, subrayando el modo en que la obra de Malani subvierte las lógicas convencionales de visualidad, interactividad y espectacularidad técnica. Esta perspectiva permite comprender su escenografía expandida más allá de un mero despliegue tecnológico, como un campo de resistencia sensorial y política, activado por la densificación de memorias, gestos y afectos.

Desarrollo de la investigación

1. La densidad de la dualidad digital: luz y sombra como material escenográfico

Las videoinstalaciones de Nalini Malani configuran un dispositivo escenográfico en el que la experiencia visual emerge de la interacción entre capas lumínicas y pictóricas en transformación constante. Su rasgo técnico más distintivo reside en la combinación de cilindros transparentes —pintados manualmente por la artista en el reverso mediante acrílicos y esmaltes— con proyecciones digitales en movimiento. Suspendidos o distribuidos en el espacio y activados mediante rotación continua, estos cilindros actúan como filtros intermedios que modulan, interrumpen y multiplican la luz, generando un tejido visual de sombras móviles, transparencias pictóricas y haces coloreados (Devenport, 2004, s.p.). Según Malani, su intención es “atacar” el cubo blanco de la galería y convertirlo en un escenario envolvente, donde arquitectura y obra dialogan (Malani en Beccaria, 2018, p. 44). En el marco de esta investigación se han modelado dos videoinstalaciones de Malani: *Gamepieces* (2003/2009) en el MoMA (Scenes for a New Heritage, 2015/16, Figura 1) e *In Search of Vanished Blood* (2012) en Galerie Lelong (Nueva York, 2013, Figura 2). Las visualizaciones, en perspectiva isométrica, prescinden de elementos audiovisuales y pictóricos sobre los cilindros para clarificar la disposición de componentes rotatorios, fuentes de luz y zonas de proyección (Figuras 3-4).

Figura 1: Nalini Malani. *Gamepieces*. (2003/2009). Exposición *Scenes for a New Heritage*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2015-16.



Figura 2: Nalini Malani. *In Search of Vanished Blood*. (2012). Galerie Lelong, Nueva York, 2013.

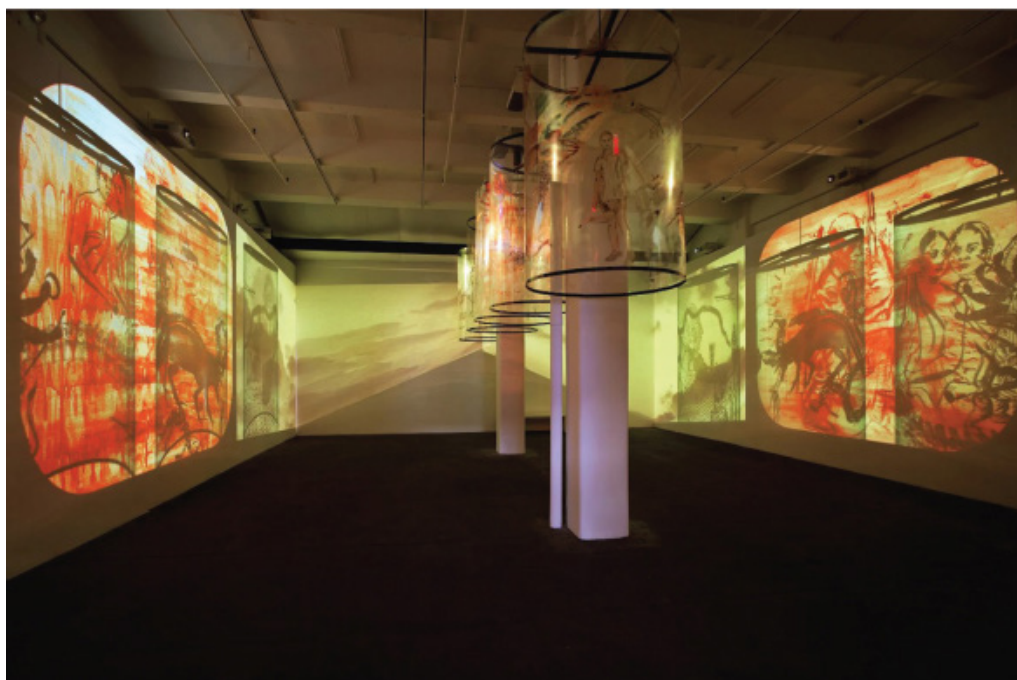
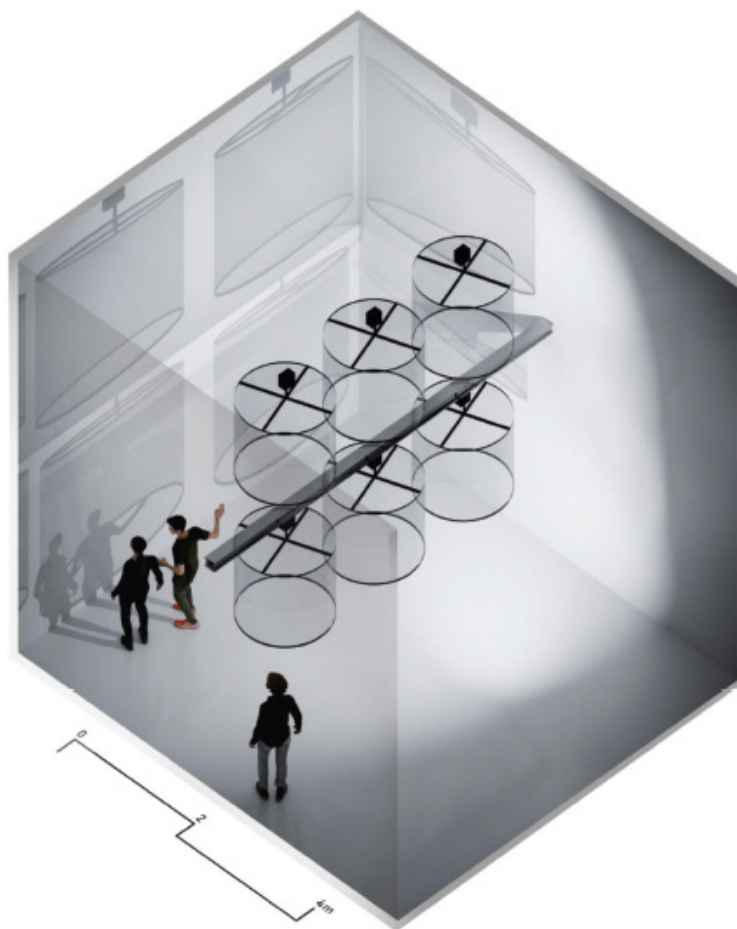


Figura 3: Reconstrucción de la disposición de la videoinstalación de Nalini Malani en el Museum of Modern Art (*Gamepieces*, 2003/2009); montaje datado en 2015-16. Se excluyen elementos audiovisuales y elementos pictóricos en los cilindros.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 4: Reconstrucción de la disposición de la videoinstalación de Nalini Malani en la Galerie Lelong, Nueva York (*In Search of Vanished Blood*, 2012); montaje datado en 2013. Se excluyen elementos audiovisuales y pictóricos en los cilindros.



Fuente: Elaboración propia.

Este montaje genera una forma de densificación digital entendida como superposición de registros visuales heterogéneos: el trazo invertido sobre Lexan o Mylar, con sus diferentes grados de transparencia o de densidad pictórica, la luz proyectada de los vídeos, las sombras generadas por la luz al atravesar superficies pintadas, y su interacción cinética al girar los cilindros (Devenport, 2004, s.p.). La imagen nunca se estabiliza: la rotación reconfigura continuamente la disposición del trazo. Como apunta Rajadhyaksha (2003, p. 54), este proceso produce un efecto de *spilling out*, un desbordamiento perceptivo que escapa a cualquier lógica de control o continuidad narrativa. Este dinamismo, donde las imágenes emergen y se disuelven sin consolidarse, resuena con la lectura de Christov-Bakargiev (2018, p. 30), para quien Malani rehúye toda clausura formal, permitiendo una coemergencia de figuras en flujo continuo.

Desde una perspectiva fenomenológica, este montaje genera una percepción inestable, gobernada por la imprevisibilidad combinatoria. La interacción entre lo digital y lo pictórico, lo programado y lo gestual, impide una visión unificada, configurando una escenografía fluida donde las capas visuales se afectan mutuamente. El espectador queda implicado sensorialmente en un entorno que exige desplazamiento, ajuste de mirada y participación corporal, en una percepción efímera y mutable en el sentido descrito por Buci-Glucksmann (2006, pp. 10-11) al pensar lo efímero como forma abierta a la transformación (véase también Bal, 2018, p. 62). Al hilo de ello, Geeta Kapur observa cómo artistas como Malani convierten el cuerpo en un tránsito entre lo íntimo y lo público, disolviendo fronteras estables (Kapur, 2007, p. 3).

Esta lógica perceptiva responde a la concepción de Malani de la obra como flujo de experiencias que se completa en la percepción activa de los visitantes, quienes generan sentidos personales ante las imágenes móviles (Malani en Beccaria, 2018, p. 54). La superposición, transparencia y desbordamiento de capas visuales inscriben su obra en una estética del virtual: un régimen de imágenes que fluctúan entre aparición y desaparición, lo real y lo virtual (Buci-Glucksmann, 2002, pp. 216, 227). Como ha subrayado Kapoor (1997, p. 6), estas configuraciones escenográficas no plantean puntos fijos de partida o llegada, un recorrido errante en el que cada visitante recompone trayectos singulares de significación. De forma afín, Butler (2020, pp. 62-63) ha señalado cómo obras como *Can You Hear Me?* imponen una sobrecarga fragmentaria que obliga al espectador a desplazarse, recomponer y digerir fragmentos, activando una conciencia crítica. Como señala Malani, a veces la lectura directa es la más ininteligible: “Quién es capaz de entender la realidad cuando los testimonios directos cuentan en los noticiarios «Echaron gasolina en la boca de un niño de seis años y le lanzaron una cerilla. Explotó como una bomba?»” (Malani, 2008, p. 238).

Este juego de opacidades y transparencias halla un marco teórico en el análisis de la sombra de Stoichita (1999, pp. 7-10), quien la concibe como figura ambigua: signo de ausencia y prueba de existencia, huella espectral de un cuerpo desaparecido. En Malani, la sombra proyectada se aleja de lo óptico-residual y deviene operador activo en la escena: introduce memorias latentes, interrupciones visuales y resonancias fantasmales. Desde esta condición dinámica, opera como índice que reinscribe el gesto, la huella corporal y las violencias soterradas (Stoichita, 1999, pp. 11-16). Esta activación de lo ausente conecta con el ‘representing’ descrito por Monnet (2018, p. 112), donde lo espectral rescata memorias históricas silenciadas. Andreas Huyssen (2012) ha ampliado esta lectura al subrayar que, en Malani, la sombra es dispositivo de memoria: convoca lo reprimido y activa lo ausente, interrumpiendo la transparencia técnica de la imagen digital. Más que representar el pasado, lo reactiva en presente, haciendo visible lo invisibilizado por la estética limpia del medio digital. La sombra se proyecta, así como eco visual, como persistencia en el umbral de lo visible. Bal (2016, pp. 28-29) refuerza esta interpretación al afirmar que la imagen en Malani no es meramente contemplativa: envuelve al espectador; absorbe su mirada en una participación inevitable. Mirar implica integrarse en el flujo fragmentario de imágenes, donde cada percepción es irrepetible. La artista concibe esta fragmentariedad como reflejo de memorias estratificadas, donde cada nueva configuración reactiva capas de experiencia y recuerdo (Malani en Beccaria, 2018 pp. 54-56). Incluso en proyectos sin componente audiovisual o sin sombras proyectadas, esta condición estratificada ha estado presente (Sambrani, 1997, p. 10).

La percepción fragmentaria acompaña el devenir de formas, luces y trazos, generando combinaciones irrepetibles donde el sentido se recompone en cada recorrido (Sambrani, 2004, s.p.). Las sombras se cruzan con las de los visitantes, fundiendo su transitoriedad con la corporalidad del público. De ese cruce surge un sistema performativo donde lo visual desborda sus límites, activando zonas de afecto, resonancia y pensamiento. Así, el espectador queda implicado más allá de la visión óptica (Bal, 2018, p. 64). En este desbordamiento, se reivindican la oscuridad y la opacidad como territorios de resistencia simbólica, en sintonía con recientes reflexiones sobre el colapso de los regímenes de hipervisibilidad (Monroy, 2025, pp. 11-12). La práctica de Malani subraya la fragilidad de la imagen y su amenaza constante de desaparición, intensificando la implicación afectiva y ética del espectador (Christov-Bakargiev, 2018, p. 38).

Frente a la escenografía digital dominante —tecnológica, transparente y estetizada—, Malani propone un modelo donde la visibilidad es tensa: parcial, opaca y dislocada. Así, la densidad digital en Malani no

descansa sobre la mera acumulación de información, articulando, más bien, un régimen escenográfico crítico y afectivo, donde la imagen se comporta como palimpsesto: tejido de trazos manuales y luces artificiales, de presencias visibles y veladas, texturas táctiles y resonancias inmateriales (Bal, 2018, p. 70). Este entrelazamiento multisensorial, como observa Butler (2020, pp. 63-64), convierte la práctica de Malani en acto de traducción visual que media entre tiempos, lenguajes y culturas. La imagen digital deviene así “máquina fantasmática que habilita una percepción difractiva” (“a ghostly and a ghosting machine, enabling diffractive perception”, Monnet, 2018, p. 114-116): lugar donde memoria, violencia y porvenir se trenzan en un tejido visual de intensidades y ausencias.

2. Narratividad fragmentaria y espacialidad dislocada

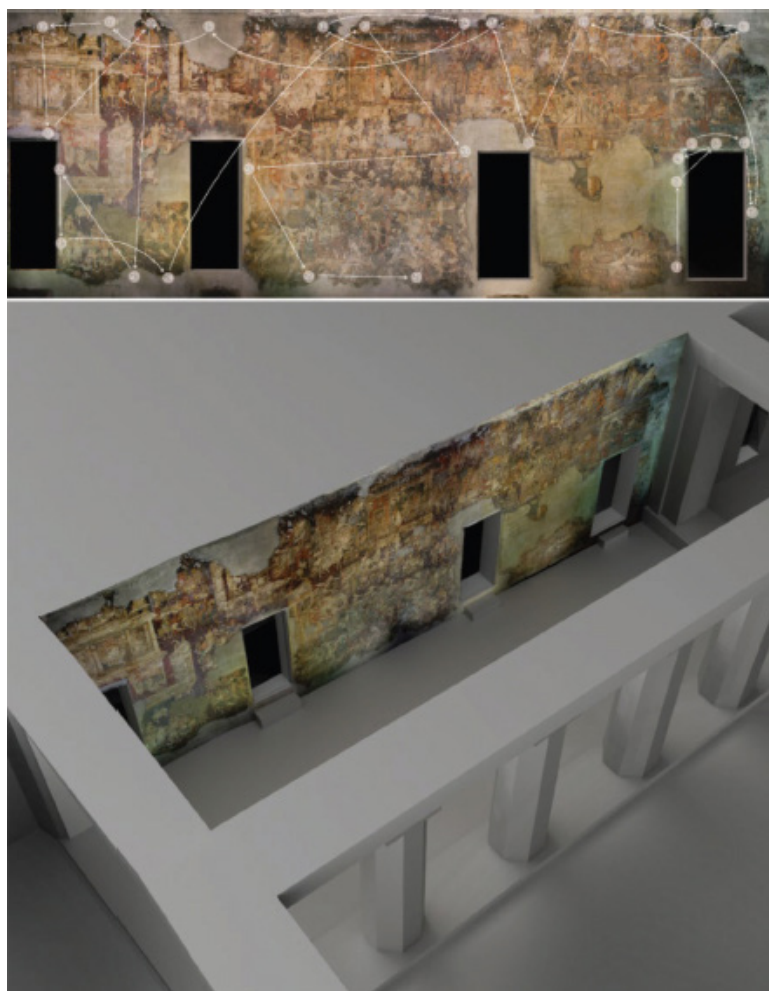
Esta fragmentación perceptiva, tejida por capas móviles de luz, sombra y gesto, afecta a la estabilidad de la imagen, transformando, al mismo tiempo, la propia lógica narrativa de las videoinstalaciones. A partir de esta condición de inestabilidad visual, la narración se despliega espacialmente, adoptando formas rizomáticas que rehúyen toda linealidad causal. La complejidad formal de las videoinstalaciones de Nalini Malani encuentra, de este modo, su correlato en el plano narrativo. Lejos de articular un relato unitario, continuo o secuencial, sus obras despliegan un entramado de fragmentos icónicos, textuales y sonoros que operan de manera paratáctica, es decir, yuxtapuestos sin una subordinación jerárquica ni una lógica de causalidad temporal. Ya en su texto que acompañaba al catálogo colectivo de la exposición *Through the Looking Glass* (1989), años antes de sus primeras videoinstalaciones basadas en sombras, Malani afirmaba estar interesada en “abordar temas muy diversos que a veces se correlacionan, pero que pueden manifestarse bastante distantes entre ellos” (Malani, 1989). En videoinstalaciones como *In Search of Vanished Blood* o *Remembering Mad Meg*, la narración no se desarrolla como un hilo argumental, emergiendo como un palimpsesto visual y auditivo: se cruzan citas de Faiz Ahmed Faiz, ecos de tragedias clásicas, reinterpretaciones de grabados de Alberto Durero o de Francisco de Goya, voces distorsionadas de mujeres mitológicas, crónicas de violencia contemporánea y resonancias autobiográficas. Estas capas convergen en una narrativa en estado de suspensión, atravesada por lo incompleto, lo repetido y lo dislocado.

Este modelo narrativo no lineal conecta directamente con las estructuras narrativas visuales premodernas estudiadas particularmente desde los años setenta y ochenta, momento coincidente con una de las exposiciones más icónicas del arte contemporáneo de India, *Place for People* (Bombay y Nueva Delhi, 1981), comisariada por Geeta Kapur, en la que participó Nalini Malani, y donde la dimensión narrativa adquirió un lugar central. La reflexión crítica de Kapur en el catálogo subraya cómo la tradición artística india ha estado siempre profundamente anclada en la corporeidad de la figura humana y en su despliegue narrativo, rechazando lecturas exclusivamente espiritualistas de su iconografía (Kapur, 1981, s.p.). Esta defensa de la narración y la representación figurativa frente a los formalismos de la modernidad occidentalista introdujo un nuevo paradigma en el pensamiento artístico del país, al afirmar modos de narración anclados en la vida vivida, en experiencias colectivas y en la reivindicación de la representación frente al eclecticismo formalista (Kabir, 2011, p. 41). Más allá de estas tensiones, la reflexión de Kapur apunta a explorar modos de narración alternativos, entre los que destaca el modelo de Ajanta, donde la figuración no obedece a un relato lineal, sino que articula escenas discontinuas, transiciones fluidas y una cadencia visual rítmica que rehúye cualquier linealidad narrativa estricta (Kapur, 1981, s.p.). Esta modalidad de narratividad fragmentaria, en la que las figuras emergen y se disuelven en el espacio pictórico, ofrece

una genealogía visual para entender prácticas contemporáneas que, como las de Malani, buscan activar la memoria y el relato sin imponer una clausura narrativa unívoca.

Este tipo de estructuración visual se ejemplifica de manera paradigmática en las pinturas murales de Ajanta, donde, como ha mostrado Vidya Dehejia, la narración no progresa de manera lineal: se fragmenta y disemina espacialmente en el muro, subordinando la secuencia temporal a la disposición topográfica de las escenas (Dehejia, 1991, pp. 49-51; Dehejia, 1990, pp. 390-392). Episodios distantes en el relato se sitúan contiguamente, saltando de un punto a otro de la superficie pictórica, sin continuidad cronológica explícita, favoreciendo una lectura discontinua y rítmica que depende de la movilidad y la memoria del espectador. Esta dinámica se acentuaba en la experiencia física del visitante, que recorría los muros guiados por fuentes de luz móviles, activando escenas aisladas en la penumbra y tejiendo el relato a partir de desplazamientos espaciales (Fernández del Campo, 2007, p. 19). En este sentido, la figura adjunta —una infografía de la pared derecha de la cueva XVII de Ajanta— ilustra cómo los episodios narrativos se dispersan de forma aparentemente caótica, demandando una participación del espectador para recomponer las historias a través de una navegación sensorial y fragmentaria del espacio (Figura 5).

Figura 5: Muro derecho de la cueva XVII de Ajanta (*vihara*), s. V d.C., Maharashtra, India. Se dispone el orden de las escenas según la interpretación clásica de Schlingloff (Dehejia, 1991). Abajo, la posición del muro con respecto a la estructura.



Fuente: Elaboración propia.

En una resonancia significativa con esta modalidad narrativa, Malani ha desarrollado modelos de narratividad no lineal, sin principio ni final, y articulados desde la luz y la oscuridad, en paralelo a los estudios académicos sobre este tipo de narración de la India antigua, con sintonías también en algunas formas de narratividad tradicional todavía hoy existentes en India, como la de los *bhopas* de Rajasthan (Dehejia, 1990, p. 377). Frente a una posible lectura que vincularía sus obras a este tipo de referentes o tradiciones, como también por ejemplo al *wayang* indonesio, resulta problemático reducirlas a categorías culturalistas o exotizantes, dado que, como señala Mieke Bal, sus *shadow plays* reinventan radicalmente sus medios en un contexto contemporáneo y no se limitan a reproducir continuidades tradicionales (Bal, 2016, p. 397).

Mieke Bal (2016) interpreta las videoinstalaciones de Malani como archivos afectivos, donde cada imagen, sombra o voz actúa como un fragmento autónomo en un sistema abierto de asociaciones. Este archivo inestable no narra linealmente; construye un espacio de memoria dispersa, en el que el medio mismo —más que transmitir contenidos— piensa, recuerda e interrumpe. En este marco, la fragmentación no remite a una disolución posmoderna, sino a una ética de la memoria que resiste las narrativas hegemónicas. La narración se configura como experiencia espacial: su lectura solo es posible desde el recorrido, implicando al espectador en una reconstrucción encarnada y siempre incompleta. Bal define este efecto como una heterotemporalidad escénica: tiempos históricos, míticos y personales conviven en una atmósfera afectiva, sin orden jerárquico ni secuencia lineal. Así, Malani despliega una escenografía narrativa que no impone un relato: frente a ello, convoca múltiples trayectorias de memoria y deseo.

3. El cuerpo como dígito y ritmo en el *continuum* natural

La dimensión formal y narrativa de las videoinstalaciones de Nalini Malani encuentra un tercer eje estructural en la representación del cuerpo humano. Más allá incluso de su fuerza transmisiva, constituye el núcleo dinámico de su universo simbólico: el cuerpo concebido como traza fragmentaria, como ritmo visual y como signo orgánico inscrito en un gradiente de materia, tiempo y transformación. El cuerpo en Malani evade una mera presentación como sujeto autónomo o monumental, elevándose como aparición mutable, discontinua y rítmica, que articula la instalación como pulso sensible y posicionado.

Esta concepción resuena con el pensamiento de Geeta Kapur, quien en su ensayo “Partisan Views about the Human Figure” describe cómo, en la tradición india, la figura humana se integra en un continuo natural en el que la distinción entre cuerpo y naturaleza se diluye. La representación corporal no es ni exclusivamente espiritual ni radicalmente materialista, sino que participa de un sistema de mutaciones recíprocas entre lo humano, lo vegetal, lo animal y lo divino, donde el cuerpo se convierte en el punto de máxima concentración de las energías immanentes del mundo (Kapur, 1981, s.p.). Esta visión no se limita a la figuración canónica, permitiendo reinscribir el cuerpo como memoria histórica, como huella de traumas sociales y como afirmación de la resistencia subjetiva.

En las piezas de Malani, el cuerpo actúa como acontecimiento de presencia, en el sentido señalado por Mieke Bal: una emergencia afectiva en la que distintos tiempos —históricos, míticos, personales— convergen en un mismo flujo perceptivo (Bal, 2016, pp. 179-181). Más que contar una historia, estas figuras rítmicamente desplazadas despliegan un *continuum* de memoria, donde el cuerpo, el trazo y la luz vibran como modulaciones únicas en todo momento.

En este contexto, el concepto de “digital” adquiere un espesor simbólico singular. Más allá de su asociación tecnológica, lo digital aquí remite etimológicamente al “digitus”, al dedo, y no ya sólo al gesto táctil o al trazo manual, sino a la idea de cuenta o recuento, entendido como pauta. En Malani, la huella dactilar del trazo pictórico y la luz codificada de las proyecciones convergen, inscribiendo el cuerpo como dígito visual: es una marca-asidero que perfora la imagen, o un ritmo orgánico que organiza en acto su devenir no previamente planificado. El cuerpo funciona como articulador del flujo escénico, como ritmo de aparición y desaparición, como respiración visual que estructura la experiencia espacial.

Más allá de cualquier tentativa de adscribir las videoinstalaciones de Malani a un horizonte culturalista o tradicionalista, su trabajo activa principios estéticos profundamente afines a nociones vitales de la trayectoria histórica y estética del arte indio, reformuladas desde una sensibilidad contemporánea. Como ha planteado Eva Fernández del Campo (2016, pp. 102-107), conceptos como *chanda* —ritmo vital inmanente como principio dinámico— y *dhvani* —la resonancia que transmite la emoción estética— permiten pensar el ritmo como el pulso mismo de la vida que late en las formas. En las videoinstalaciones de Malani, esta concepción se actualiza en un flujo de imágenes y cuerpos fragmentados que no se limitan a representar, vibrando y resonando en una continuidad rítmica de aparición y desaparición. El movimiento de las figuras, su disolución en la sombra, la alternancia de luz y opacidad, inscriben una modulación afectiva en el espacio, una ola de memoria y deseo que no se deja clausurar. Así, en diálogo implícito con esa tradición que concibe el arte como vibración vital —y no como representación petrificada—, Malani propone una escenografía donde la sombra, la pintura y la luz digital se funden en un latido orgánico que rehúye la linealidad y celebra la potencia inventiva del ritmo.

Conclusiones

La obra videoinstalativa de Nalini Malani, analizada desde el entrecruzamiento entre densificación visual, narratividad fragmentaria y corporeidad rítmica, plantea un desafío radical a los paradigmas dominantes de la escenografía digital contemporánea. Frente a una visualidad basada en la hipervisibilidad, la transparencia técnica y la espectacularidad del *software*, Malani articula un espacio escénico denso, táctil y espectral, en el que sombra, trazo y cuerpo despliegan una resistencia sensible y posicionada. Sus videoinstalaciones desbordan los límites del medio digital para reconfigurarlo desde la inscripción manual, la imprevisibilidad de la sombra y la receptividad del cuerpo. Esta investigación ha mostrado cómo la densificación de registros materiales —proyección lumínica, sombra pictórica y rotación espacial— genera un entorno escénico donde la visualidad evade el funcionamiento como espectáculo consumible y deviene campo de tensiones y memorias. La sombra, evitando un rol de oposición a la luz, la espesa y la dota de complejidad, inscribiendo en el presente las ausencias y fracturas de la historia. En este sentido, la sombra actúa como material de pensamiento, de reaparición crítica. Malani convierte el espacio expositivo en un tejido mutable de presencias espectrales, donde la imagen actúa como memoria viviente, como proceso de devenir más que como objeto acabado.

Asimismo, la estructura narrativa de sus videoinstalaciones rompe con los esquemas lineales y causales del relato moderno, proponiendo en su lugar una espacialización rizomática de memorias, voces y figuras. Esta narratividad fragmentaria, que aquí ha sido puesta en diálogo con tradiciones visuales premodernas como las de Ajanta, evita la replicación de modelos culturales de manera arqueológica, reformulándolos como dispositivos de resistencia a las hegemonías de la representación moderna. El cuerpo, por su parte,

no se presenta como figura monumental ni como símbolo identitario cerrado; lo hace como ritmo, trazo y dígito: como latido visual que estructura la experiencia escénica desde la vulnerabilidad y la mutabilidad. El gesto pictórico, la proyección lumínica y la sombra móvil inscriben el cuerpo como huella dinámica en un *continuum* de materia, historia y afecto. Esta corporeidad rítmica, más cercana al pulso vital que a la representación figurativa, intensifica la implicación corporal del espectador, que se convierte también en sombra, en trazo fugaz dentro del dispositivo escénico.

Así, la práctica de Nalini Malani permite repensar críticamente la escenografía digital contemporánea como campo de tensiones sensibles donde lo digital se entrelaza con lo manual, lo tecnológico con lo corporal, lo visible con lo ausente. En lugar de borrar la memoria en favor de una estética de la limpieza y la transparencia, sus videoinstalaciones densifican el espacio con memorias estratificadas, afectos disonantes y presencias espectrales. Más allá del caso de Malani, este modelo analítico invita a abrir nuevas líneas de investigación en torno a prácticas artísticas que subviertan las lógicas normativas de la visualidad digital, particularmente aquellas que, como en su caso, reactiven genealogías culturales no hegemónicas, inscribiendo el gesto, el cuerpo y la sombra como núcleos críticos de la escena contemporánea.


Referencias bibliográficas

- Bal, M. (2016). *In Medias Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays*. Hatje Cantz.
- Bal, M. (2018). Linea Recta, Linea Perplexa: Moving through Entangled Time with Nalini Malani. En *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead*, Vol. II. (pp. 61-109). Hatje Cantz.
- Beccaria, M. (2018). Interview with Nalini Malani: To Be Alive Means to Live in a World that Preceded One's Own Arrival and Will Survive One's Own Departure. En *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead*, Vol. II. (pp. 41-59). Hatje Cantz.
- Bru-Domínguez, E. (2019). Embodied Memory: Shadow and Index in Family Ties by Eulàlia Valldosera. *Journal of Romance Studies*, 19(2), 259–281.
- Buci-Glucksmann, C. (2002). *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Galilée.
- Buci-Glucksmann, C. (2006). *La estética de lo efímero*. Arena Libros.
- Butler, E. (2020). How Can We Listen Better? En *Nalini Malani: Can You Hear Me?* [Catálogo de exposición]. Whitechapel Gallery, pp. 61-68.
- Christov-Bakargiev, C. (2018). Indeterminacy in the Art of Nalini Malani: A Poetic Breaching of Rules. En *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead*, Vol. II. Hatje Cantz, pp. 29-40
- Dehejia, V. (1990). On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art. *The Art Bulletin*, 72(3), pp. 374-392.
- Dehejia, V. (1991). Narrative Modes in Ajanta Cave 17: A Preliminary Study. *South Asian Studies*, 7(1), 45–57.
- Devenport, R. (2004). Phantasmagoria and the Lanternist. The video/shadow plays of Nalini Malani. En *Nalini Malani. Stories Retold* [Catálogo de exposición]. Bose Pascia.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press.
- Fernández del Campo, E. (2007). *Las pinturas de Ajanta. Teatro de la naturaleza en la India clásica*. Abada Editorial.
- Fernández del Campo, E. (2016). El ritmo que inventa el arte, y el mundo, incluso. En: T. Aizpún, C. Ibáñez y E. Fernández del Campo (Eds.), *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Abada Editorial, pp. 93–110.

- Hann, R. (2018). *Beyond Scenography*. Routledge.
- Huyssen, A. (2012). Shadow play as medium of memory. En C. Christov-Bakargiev (Ed.), *Nalini Malani: In search of vanished blood*. Hatje Cantz, pp. 46–59.
- Kabir, P. (2011). 'Place for People': an introduction. *Take on Art*, 2(1), 40-42.
- Kapoor, K. (1997). Introduction. En K. Kapoor y A. Desai (Eds.), *Nalini Malani: Medea projekt*. Max Mueller Bhavan Bombay, pp. 5-8.
- Kapur, G. (1981). Partisan Views about the Human Figure. En *Place for People*. Chemould.
- Kapur, G. (2007). Body as Gesture: Women Artists at Work. En *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Tulika Books, pp. 3–60.
- Malani, N. (1989). Nalini Malani. *Through the Looking Glass* [Catálogo de exposición]. Centre for Contemporary Art, New Delhi, p. 2
- Malani, N. (2008). Unidad en la diversidad. *India Moderna* [Catálogo de exposición]. IVAM Valencia, pp. 236-237.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Martínez, R. (1998). Entrevista con Eulalia Valldosera. *Atlántica* (21). 32-37.
- McKinney, J., y Palmer, S. (2017). Introducing 'Expanded' Scenography. En J. McKinney & S. Palmer (Eds.), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Bloomsbury Methuen Drama, pp. 1-20.
- Monnet, L. (2018). "My Flight Is the Rebellion"- History, Ghosting, and Representing in Nalini Malani's Video Installations. En *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead*, Volumen II. Hatje Cantz, pp. 111-135.
- Monroy, V. (2025). *Breve historia de la oscuridad. Una defensa de las salas de cine en la era del streaming*. Anagrama.
- Nováková, L. (2018). *The Scenographic Unfolding: Performance of Immersive, Interactive and Participatory Environments* [Tesis doctoral]. Concordia University Repository.
- O'Dwyer, N. (2023). *Digital scenography: 30 years of experimentation and innovation in performance and interactive media*. Methuen Drama.
- Rajadhyaksha, A. (2003). Spilling Out. Nalini Malani's Recent Video Installations. *Third Text*, 17(1), 53–61.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Real Academia Española (2024). Digital. En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. (Consultado: 15/04/2025) <https://dle.rae.es/digital>
- Sambrani, C. (1997). Nalini Malani: The Medea Project and Beyond. En K. Kapoor y A. Desai (Eds.), *Nalini Malani: Medea projekt*. Max Mueller Bhavan Bombay, pp. 10-23
- Sambrani, C. (2004). Apocalypse recalled. The Historical Discourse of Nalini Malani. En *Nalini Malani. Stories Retold* [Catálogo de exposición]. Bose Pascia.
- Steyerl, H. (2012). In Defense of the Poor Image. En J. Aranda, B. K. Wood, & A. Vidokle (Eds.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*. Sternberg Press, pp. 31-46.
- Stoichita, V. I. (1999). *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books.

BIO



Sergio Román Aliste  es Profesor Permanente Laboral en el Área de Historia del Arte de la Universidad Rey Juan Carlos, donde también ejerce como Director Académico de Planificación Docente. Es Doctor por la Universidad Complutense de Madrid en Historia y Teoría del Arte en la Edad Contemporánea (Mención Europea, 2015) y Licenciado en Historia del Arte por la misma universidad (2006).

Ha desarrollado su investigación en torno al arte del sur de Asia, con estancias como investigador invitado en la School of Oriental and African Studies (University of London, 2011-12), en la Visva-Bharati University (India, 2010 y 2015) y en el American Institute of Indian Studies (Nueva Delhi, 2012). Fue también Codirector del Especialista UCM en Arte de India (2015-2018). Ha participado en seis proyectos I+D, cuatro de ellos del Plan Nacional, y en un proyecto Erasmus+. Ha coeditado los volúmenes *Las mujeres que inventaron el arte indio* (2021), *Jardinería histórica y metáfora virtual* (2023) y *Asia y Europa a ambos lados del espejo* (en preparación). Pertenece al Grupo de Investigación de Alto Rendimiento en Artes Visuales y Estudios Culturales de la Universidad Rey Juan Carlos. sergio.aliste@urjc.es