

# UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**Análisis de la construcción de un dispositivo escénico polisémico,  
realizado como gesto creativo intertextual utilizando el azar como  
herramienta compositiva.**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de licenciada en  
Artes escénicas: Danza - Teatro

**Autora:**

Angie Ximena Astudillo Ruilova

**CI:** 0106267842

[angieast99@gmail.com](mailto:angieast99@gmail.com)

**Tutor:**

Mgt. Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

**CI:** 0801205931

**Cuenca, Ecuador**

30- noviembre-2022

## **RESUMEN:**

El presente trabajo de titulación analiza a profundidad el proceso de generación de materialidades escénicas, elecciones estéticas y composición de los elementos construidos durante las cátedras de Laboratorio de Creación Escénica II y III, y cómo estos materiales escénicos se organizaron a través del azar, para llegar a ser un dispositivo escénico polisémico. Este proceso compositivo se produjo como un gesto creativo, a través de un ejercicio de intertextualidad en el que confluyeron las imágenes de lapidación del filme *La lapidación de Soraya* (Nowrasteh, 2009), el testimonio de Asha Ismal - víctima de ablación- y una entrevista a una mujer ecuatoriana que contrajo matrimonio con un hombre musulmán, dejando así de ser reconocida como una persona jurídica plena. Además, en el ámbito técnico, se utilizaron herramientas de composición de Anne Teresa de Keersmaecker y Wayne McGregor.

Este ejercicio creativo escénico fue alimentado por diferentes materiales visuales, sonoros, textuales, corporales y escenográficos que aparecieron durante los semestres de investigación teórico-práctica, como consecuencia de la práctica intertextual o interdiscursiva. Este trabajo de titulación busca dar cuenta específica del gesto subjetivo de creación desde mi mirada como intérprete/ creadora y de mi localización al interior del proceso.

**Palabras claves:** Intertextualidad. Polisemia. Azar. Juego. Pensamiento corpóreo. Partitura escénica.

## **ABSTRACT:**

The present degree work analyzes in depth the process of generation of scenic materialities, aesthetic choices and composition of these elements constructed during the professorships of Laboratorio de Creación Escénica II and III, and how these scenic materials were organized through chance to become a polysemic scenic device. This compositional process was produced as a creative gesture, through an exercise of intertextuality in which the images of stoning from the film *The Stoning of Soraya* (Nowrasteh, 2009), the testimony of Asha Ismal -a victim of ablation- and an interview with an Ecuadorian woman who married a Muslim man, thus ceasing to be recognized as a full legal person, converged. In addition, composition tools by Anne Teresa de Keersmaecker and Wayne McGregor were used.

This scenic creative exercise was fed by different visual, sound, textual, corporeal and scenographic materials that appeared during the semesters of theoretical and practical research, as a consequence of the intertextual or interdiscursive practice. This thesis aims to give a specific account of the subjective gesture of creation from my point of view as a performer/creator, and my location within the process.

**Keywords:** Intertextuality. Polysemy. Chance. Play. Corporeal thought. Scenic score.

## ÍNDICE

RESUMEN:	2
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. INSUMOS TEÓRICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO	11
1.1 Intertextualidad	11
1.2 El <i>Pensamiento corpóreo</i> de Wayne McGregor	13
1.3 El método de creación coreográfica de Anne Teresa de Keersmaeker	16
1.4 La música concreta	19
1.5 El azar y el juego	21
1.6 La polisemia	23
CAPÍTULO II. CONSTRUCCIÓN DE LOS MATERIALES ESCÉNICOS	25
2.1 El hipotexto	25
2.1.1 Interés personal	25
2.1.2 La lapidación de Soraya M.	26
2.1.3 Testimonio de Asha Ismail	27
2.1.4 Entrevista a Ximena	27
2.2 Partituras Escénicas	28
2.3 Construcción y aplicación de las piezas sonoras	39
2.4 Recopilación de textos	41
CAPÍTULO III. ORGANIZACIÓN DE LOS MATERIALES ESCÉNICOS	44
3.1 Juego de azar	44
3.2 El dispositivo y su polisemia	46
CONCLUSIONES	52
Bibliografía	56

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Angie Ximena Astudillo Ruilova en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis de la construcción de un dispositivo escénico polisémico, realizado como gesto creativo intertextual utilizando el azar como herramienta compositiva", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 30 de noviembre de 2022



Angie Ximena Astudillo Ruilova

C.I: 0106267842

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Angie Ximena Astudillo Ruilova, autor/a del trabajo de titulación "Análisis de la construcción de un dispositivo escénico polisémico, realizado como gesto creativo intertextual utilizando el azar como herramienta compositiva", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 30 de noviembre de 2022



Angie Ximena Astudillo Ruilova

C.I: 0106267842

## DEDICATORIA

A mi hermana Micaela que es felicidad y luz en mis días.

A mis padres Ximena y Olger, por su constante apoyo y confianza.

A mi hermano Cito, por no soltar mi mano desde que somos niños.

A mi querido Andrés por celebrar conmigo mis avances  
y por animarme en mis momentos de frustración.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar un cordial agradecimiento al Mgt. Ernesto Ortiz, quien con sus directrices y paciencia hizo posible la culminación de este proyecto.

A mi familia por ser los promotores de mis sueños, por su apoyo diario e incondicional durante estos años de estudio.

A mis amigas Alejandra y Carolina que vivieron junto a mi este proceso, gracias por abrirme su corazón y acompañarme en este camino de aciertos y errores.

A mis profesores y compañeros que han formado parte de mi vida estudiantil y aprendizajes.

Y un agradecimiento especial a mí, Angie Ximena Astudillo Ruilova por no abandonar y persistir a pesar de las dificultades.



## INTRODUCCIÓN

Este proyecto nace de un proceso de investigación-creación vinculado con la materia de Laboratorio de Creación Escénica, asignatura que forma parte de la malla curricular de la carrera de Danza y Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Esta materia se enmarca en el perfil de egreso del estudiante, como un intérprete creador, capacitado para producir sus propios procesos de investigación y composición escénica, atendiendo a un componente de reflexión y análisis sobre estos; y generando conocimiento desde una mirada crítica procesual.

En ese contexto, se revisaron varias estrategias de creación y herramientas escénicas que alimentaron el proceso y orientaron la investigación. Entre ellas la Intertextualidad que, habiendo nacido al interior de la lingüística, también es utilizada en otras prácticas artísticas como una herramienta creativa, desde la que el artista se permite obtener la mayor información posible alrededor de obras previamente creadas (entendidas como texto, sean estas literarias, escénicas, visuales, musicales, etc.) A esta obra u obras se las conoce como el *hipotexto* y desde ellas se produce una praxis de creación, en estrecho diálogo con sus características estéticas, artísticas y / o procedimentales.

Este diálogo, amén de alimentarse de la o las obras que se estudian, permite la generación de materiales en la disciplina artística en la que se trabaja, para producir un nuevo ejercicio creativo y una nueva obra, entendido como el *hipertexto*.

Entender la capacidad polisémica de las composiciones escénicas, a partir de la poetización de los materiales de origen (los referentes estéticos), en relación con las herramientas escénicas y las dinámicas procedimentales, es una de las maneras en las que se estudia la materialidad de las artes vivas y su funcionamiento, tanto durante el proceso creativo como en la relación con el espectador. Este trabajo de titulación busca comprender las cualidades expresivas de las estructuras configuradas en el proceso, y entender cómo los ejercicios de intertextualidad propician escenarios de investigación-creación escénica.

Para ello se desglosará cada herramienta y elemento escénico para estudiar su particularidad y función en relación. De dicha manera se analizará la construcción de las

partituras corporales (encaminadas con herramientas coreográficas de Anne Teresa. de Keersmaker y Wayne McGregor), composiciones sonoras y textos escritos que se generaron a partir de los *hipotextos*, para posteriormente examinar cómo estos se relacionan y permiten crear un dispositivo polisémico, para así favorecer a la comprensión de cómo se produjeron múltiples significados que permitieron en el espectador una interpretación emancipada.

En el contexto de la creación y composición escénica resulta, entonces, de importancia central el comprender de qué formas –y bajo qué dinámicas – los materiales escénicos generados en un proceso creativo intertextual pueden ser jerarquizados y organizados. La perspectiva particular de esta investigación radica, de igual manera, en poner a prueba esta organización mediante las posibilidades que ofrece el azar; y en ese sentido también visionar la capacidad de generar múltiples sentidos y lecturas del cuerpo y su devenir en tiempo y espacio.

## CAPÍTULO I

### INSUMOS TEÓRICOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO

Este primer capítulo, abre el análisis de las diversas herramientas utilizadas en la presente investigación para la creación y la organización de materiales escénicos que aparecieron a lo largo de los tres semestres en los que se trabajó el proyecto, desde la cátedra Laboratorio de Creación Escénica (Malla Curricular 2012-2020).

Tanto las herramientas prácticas como las contextualizaciones teóricas, descritas en el presente capítulo, son el reflejo de una búsqueda constante de integrar –de manera consciente– la información que surgió de las lecturas y análisis realizados y las percepciones, sensaciones, pensamientos y acciones que constituyeron el laboratorio práctico de creación mismo.

Entendiendo la necesidad de activar la reflexión sobre nuestra praxis creativa; pero siempre teniendo presente que la generación de conocimiento viene, en el campo de la investigación artística, de una práctica constante y un acercamiento subjetivo y cambiante del hecho escénico.

#### **1.1 Intertextualidad**

La intertextualidad es un término que se empezó a utilizar en la literatura, partiendo de la idea de que un texto contiene la memoria de textos anteriores a él, dando por sentado la existencia de diversas voces inmiscuidas en el discurso. En palabras de Kasia García Hernández (2019): “la intertextualidad es generada por el texto, todos los textos hacen referencia a otros textos, por lo tanto, ningún texto es puro” (Introducción, párr. 6) o como lo dice Genette (1989) “relación de copresencia entre dos o más textos... presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10)

La intertextualidad, como se ha mencionado, es propia de la lingüística, pero más tarde se fue vinculando con otras disciplinas artísticas, permitiendo ampliar la mirada sobre ella y romper fronteras con la idea en ese entonces establecida sobre lo que se entendía como texto. Esta ruptura dio paso a pensar en múltiples textos dentro de las diferentes disciplinas dentro del arte.

“El término intertextualidad hace referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos, es decir una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada” (Villalobos, 2003, citado en Ortiz, 2017); es decir, que el texto ha dejado de ser visto únicamente como un texto literario, abriéndose a la posibilidad de múltiples maneras de escribir en el arte. En el arte contemporáneo, podemos identificar la relación intertextual no solo en los procesos creativos, sino en los procesos de consumo de las obras: la tríada Creador-Obra-Público nos permite identificar, entonces, un texto autor, un texto obra, un texto espectador, un texto espacio, un texto tiempo, etc. Todos estos textos componen materiales y relaciones que producen una narrativa, nos dicen algo, tienen su razón de ser.

Para explicarlo mejor: la intertextualidad, se la entiende como un proceso de creación mediante el cual, desde un texto previamente existente (el *hipotexto*) el creador parte para la creación de uno nuevo (el *hipertexto*). Y estos textos se los comprende no solo como materiales verbales sino como todos los materiales que producen una narrativa, un sentido: textos, imágenes, sonidos, etc.

Por lo tanto, no se trata solo de “la relación de un texto literario con otro, sino de una relación interdisciplinaria que abarca otros modos de expresión artística” (Rodríguez, 2008, párr.9), como la danza, el teatro, la pintura, la escultura, la música etc. “cada manifestación del arte tiene un lenguaje propio y cada uno de sus productos (mensajes) es comprendido como texto.” (Hernández, 2019, Introducción, párr.2)

La intertextualidad brinda una herramienta de composición mediante la cual el creador se permite obtener la mayor información posible alrededor del *hipotexto*, o de los *hipotextos* que haya decidido utilizar para comenzar su proceso artístico. Entendiendo al *hipotexto* como el texto primero, el que precede, que se puede identificar como fuente de un segundo texto que es el *hipertexto*, el texto nuevo, como ya lo explicamos anteriormente.

Se pueden encontrar varios ejemplos claros de la presencia de la intertextualidad en el arte, como la obra *El verdadero jardín nunca es verde*, de Nicola Constantino, que toma de *hipotexto* a la pintura *El Jardín de las Delicias*, obra del gran artista El Bosco. Otro ejemplo se tiene en la obra de Freddy Fabris, que en una fotografía plasma una versión contemporánea de *La última cena* de Leonardo Da Vinci. En la obra escénica *La señorita Wang soy yo* del artista Ernesto Ortiz, también se hace presente un proceso intertextual, se toma como primer texto o *hipotexto* el film *2046* del cineasta hongkonés Wong Kar Wai.

Se debe reconocer que en la intertextualidad todo tiene un precedente, de una obra pueden desprenderse otras obras, o se puede ir más allá; es también posible tomar situaciones de la vida real o la naturaleza como *hipotexto* para convertirlas en nuestros *hipertextos*, en nuestra nueva obra de arte, provocando el diálogo y la reciprocidad entre los diferentes textos involucrados.

En el arte contemporáneo siempre se están haciendo ejercicios intertextuales, y no solo desde la perspectiva del creador, sino que al ser el público parte constitutiva de la relación creador-obra-espectador, este hace constantemente su propia lectura de la obra y la interpreta desde su subjetividad, desde su forma de ver el mundo, desde su experiencia. Esto hace que el hecho intertextual también trascienda a la confrontación de la obra con el público, pues este genera ese sentido sobre la obra y se convierte así en un texto que lee e interpreta otro texto, que lo termina de construir.

## 1.2 El *Pensamiento corpóreo* de Wayne McGregor

El artista británico Wayne McGregor es fundador y director de la compañía *Random Dance*, su motor creativo para la investigación coreográfica se encuentra enfocado en lo que él llama *Pensamiento corpóreo*, siendo la base fundamental de su método “la relación entre pensar y pensar con el cuerpo”, trabajando sobre la noción de propiocepción, es decir, ser consciente de nuestro propio cuerpo en el mundo real. Es necesario generar conexión entre la mente y el movimiento, para así generar pensamiento físico corpóreo.

Dicha conexión “provee a McGregor de herramientas creativas que permiten a los bailarines responder a los requerimientos de creación coreográfica de manera efectiva y solvente: con una gran capacidad de construcción y organización de materiales” (Ortiz E. , Wayne Mcgregor, *Random Dance*, PENSAR, IMAGINAR, CREAR, EL PENSAMIENTO FISICO [Diapositiva Power Point ], 2019) No se trata solo de la condición física de los bailarines, que por supuesto no se desmerece, sino que por el contrario se considera necesaria, es importante tener cuerpos entrenados y dispuestos para la creación y la escena. Se trata de bailarines que sean de pensamiento rápido tanto mental como corporalmente, en propias palabras McGregor (2011): “les pido a mis bailarines que usen sus mentes y su imaginación tanto como sus cuerpos” (p. 61).

Para el bailarín tener una amplia capacidad creativa es necesario ya que le impulsa a crear cosas nuevas, a resolver problemas a través de soluciones novedosas, permitiéndole tener mayor flexibilidad en la toma de decisiones dentro del proceso de creación. McGregor (2012) cree que la creatividad es vital para el ser humano y tiene la firme convicción de que se puede enseñar a ser creativo a través del descubrimiento y uso adecuado de la propia identidad física y de los propios hábitos cognitivos.

Los bailarines de la compañía *Random Dance* trabajan con estrategias imaginarias cuando se enfrentan a tareas creativas en su coreografía, por ello trabajan con imágenes mentales, mejorando la manipulación de ideas en sus mentes, moviéndose entre imágenes visuales, imágenes sonoras, imágenes emocionales, etc. Todas aquellas imágenes se exteriorizan en el cuerpo, como una encarnación de las transformaciones mentales.

Comúnmente las imágenes mentales acostumbran entenderse como imágenes visuales, pero todos tenemos la capacidad de producir imágenes mentales en otros dominios sensoriales, como imaginar sonidos, texturas, olores y sabores. Los movimientos pueden ser imaginados sin ser ejecutados, es bailar dentro de la cabeza, una habilidad mental que los bailarines deben desarrollar y fortalecer: Además de las imágenes sensoriales nosotros también tenemos la capacidad de construir representaciones mentales más abstractas como sentimientos emocionales y pensamientos enormemente conceptuales. (May, *et al.*, 2014)

El desafío del director a sus bailarines es que pongan su atención en puntos específicos de una imagen mental o imágenes dadas en el entorno del problema o tarea. Al realizar la tarea, los bailarines son partícipes de un proceso de construcción de movimientos en concordancia directa con los estímulos que la tarea establece. Esta es una ejemplificación de una tarea del Pensamiento Corpóreo de McGregor, realizada dentro de su exposición en TED global:

Wayne McGregor (2012) planteó una idea coreográfica llevada a cabo por un cuerpo, llegando a utilizar su propio cuerpo como objetivo sobre el que plasmar la forma y dinámica de los movimientos, la cual fue traducida por otros cuerpos, que son los de los bailarines, tratándose de una transferencia directa. Entonces, McGregor tomó la letra T (De la palabra TED, en su charla) y la imaginó en su mente para luego colocarla fuera, en el mundo real, es así que visualizó la letra delante de él, pudiendo caminar alrededor de ella, describirla con diferentes partes del cuerpo, cambiarla de plano colocándola en diferentes partes del espacio. Manejando este concepto, exploró y creó movimientos que los bailarines interpretaron, captaron y recogieron. Creando de dicha manera una frase dancística con los aspectos que absorbieron de aquella exploración. Este proceso creativo no se trata de una copia directa, sino de usar la información que reciben los intérpretes creadores para realizar su propia creación. “No hay que preocuparse de recordar los movimientos exactos que se crean, sino que se debe tratar de recordar la secuencia de imágenes y qué tipo de enfoque se estaba trabajando en cada parte / momento de la improvisación.” (Ortiz, 2019)



*Figura 1. Ejemplo de la traducción física de la letra T, realizada en la conferencia en TED. McGregor (2012)*

En este ejercicio compositivo, McGregor ha transformado una letra en algo físico a través de consignas que requieren un trabajo mental. Involucra imaginar y mantener enfocada una imagen espacial que no existe realmente en el espacio y que tiene que ser fabricada internamente, para luego pasar a la acción siguiendo la premisa de describirla o dibujarla. “McGregor recurre constantemente a trabajar arquitecturas mentales: formas de imaginar el movimiento y la estructura física que lo contiene para preparar al cuerpo en la acción misma: imaginar la acción es un paso importantísimo en la creación de la acción.” (Ortiz, 2019)

Los bailarines al enfrentarse a problemas que deben solucionar, amplían su repertorio de manera más eficaz, descubriendo nuevas formas de moverse. Brindando la posibilidad de que el coreógrafo disponga de mayor material para la creación coreográfica.

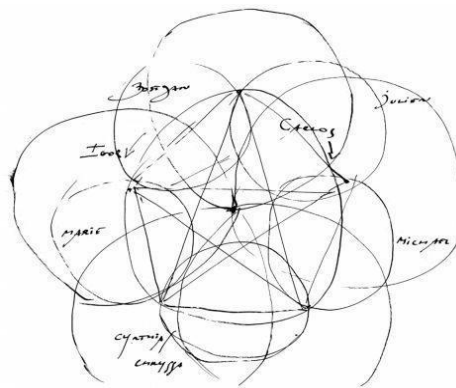
### **1.3 El método de creación coreográfica de Anne Teresa de Keersmaeker**

Anne Teresa De Keersmaeker, fundadora de la compañía de danza “Rosas” y de la Escuela P.A.R.T.S. en Bélgica, gozó de una formación musical y dancística; por ello su trabajo coreográfico se basa en una indagación rigurosa y prolífica de la relación entre la danza y la música, traduciendo la música espacialmente, asimismo cuenta con un interés particular por la geometría y los patrones numéricos, permitiéndonos ver en sus obras estructuras corporales.



En su trabajo podemos encontrar ciertas herramientas que emplea en sus procesos creativos como el dibujo, la estructura, la repetición y el ritmo. Los cuales forman parte de las estrategias de su metodología coreográfica.

A lo largo de sus creaciones, se puede ver que De Keersmaeker hace uso del dibujo como una forma de generar una ruta hacia el movimiento, y su desarrollo en el espacio y el tiempo. A menudo, el dibujo se comporta como la semilla de sus proyectos, plasmándolo primero como dibujo gráfico en un plano bidimensional, para luego pasar a un dibujo tridimensional en los cuerpos de los bailarines y en el espacio.



*Figura 2 Work on paper. Dibujo previo a la obra. Rosas (2018)*

El dibujo es un útil instrumento que permite materializar ideas, sentimientos, imágenes. Puede pasar de vivir en un mundo interior a exteriorizarse en el mundo real, físico, como una forma, o simplemente puede presentarse como un registro del mundo exterior.

Dibujar es una herramienta de comprensión que sirve como guía, una partitura, un plano de ruta. “Surge así el concepto de notación, el dibujo como notación, como alfabeto de signos gráficos que recoge y estampa conceptos, ideas, historias...” (Pascual, 2015)

En el ámbito musical la notación aparece incluso antes de que se usara el papel y el pergamino como medio para la escritura, esta pasó por varias transformaciones para finalmente asentarse como una notación universal y única, por ello actualmente se lo considera algo común, y lo hemos visto muchas veces al momento en que los músicos ejecutan piezas musicales, la partitura musical es mundialmente utilizada. Pero en la danza

no existe tal universalidad, la complejidad de cada proceso creativo ha hecho que se desarrollen diversos sistemas de notación dancística, a lo largo de la historia.

En este campo de creación / organización de materiales aparece la partitura escénica, como herramienta fundamental y diversa en las artes de la escena. Las partituras escénicas, si bien sabemos que no manejan un lenguaje universal, nos permiten tener un horizonte, como un mapa de acciones. Como bien lo dice Ortiz (2020) “La partitura escénica es una herramienta de la creación y composición escénica que, en distintas formas, organiza los elementos fundamentales de la misma: energía, espacio, tiempo”(s/p).<sup>1</sup> Las partituras están al servicio del proceso creativo, por dicho motivo no se vuelven un condicionante, sino que se convierten en una guía donde se reconoce una naturaleza porosa y flexible permitiendo una interpretación variada por quien la interprete. Es así que esta condición de subjetividad se convierte, no en una desventaja, si no en un campo de múltiples posibilidades.

La base gráfica que compone De Keersmaeker funciona entonces como una *macroestructura*, que en su interpretación por parte de los bailarines nace en los cuerpos. La coreógrafa belga plantea siempre una “frase base”, que consta de unos principios de movimiento que proporcionan forma a la estructura y dan lugar al complejo entramado de la creación coreográfica. Esta no se mantiene estática, sino que evoluciona, se vuelve flexible, se transforma, pero no desaparece, y mantiene una calidad y estructura que aparece de distintas maneras en la composición. Podemos observar, por ejemplo, que en su obra *Drumming*<sup>2</sup> los principios de movimiento son el salto, la torsión, el lanzamiento de piernas y brazos, la marcha.

Por otra parte, en su tejido coreográfico se hace presente la repetición, pide a sus bailarines que realicen de manera reiterada ciertas acciones, lo que consecuentemente proporciona mayor énfasis al movimiento ejecutado “Se crean niveles de significado que superan el contenido del propio material repetido” (Pascual, 2015). Un claro ejemplo de ello

---

<sup>1</sup> Esta idea fue recogida de una exposición que el docente brindó dentro de la cátedra de Investigación de la carrera de Danza y Teatro de la Universidad de Cuenca.

<sup>2</sup> Se puede observar en <https://www.youtube.com/watch?v=Z38N3ghDajs>

es su obra *Rosas dants Rosas* (1983), donde sus intérpretes bailan repetidamente ciertas combinaciones de movimientos.

Sus creaciones cuentan con diferentes matices rítmicos en la ejecución de su danza, podemos encontrar momentos donde los bailarines bailan en un tiempo más acelerado y luego bajan la velocidad, surgen patrones, encontramos silencios y acentos; y a su vez es posible observar su organización en unísono, contrapunto, canon o desfase.

En la mayoría de sus piezas el hilo conductor es la música, como se mencionó al principio, trata de traducir la música espacialmente, de graficarla con los cuerpos de los bailarines. Los cuales deben realizar movimientos específicos en base a lo que escuchen en la música. En la obra *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982):

...el piano son líneas longitudinales que avanzan y se retiran del proscenio, las variaciones de voz de “Come out” se definen con dos puntos fijos en primer plano del escenario, los cuales contienen líneas circulares, rectas y diagonales, a continuación, las cuerdas del violín dibujan un círculo con todas sus variaciones y por último “Clapping Music” se desplaza diagonalmente sobre un ritmo de palmas. (Pascual, 2015)

Anne Teresa de Keersmaecker en sus obras proyecta - para nuestra lectura - una escritura a través de los cuerpos de los bailarines, del espacio, de los dibujos, la música, la geometría y los números. En su trabajo nos ofrece una perspectiva singular sobre la articulación del cuerpo en el espacio y el tiempo.

## **1.4 La música concreta**

El género musical al que se ha hecho referencia es la música electroacústica sobre soporte o música acusmática o también llamada música concreta, siendo Pierre Schaffer su primer impulsor. Este género abarca las obras efectuadas de forma directa sobre un soporte

(cinta magnética, disco compacto, memoria de computadora) que integran por yuxtaposición y superposición sonidos grabados o sintetizados de manera separada.

Esta forma de pensar la música se sale del marco tradicional de entenderla, permitiendo extraer sonidos de la realidad que no precisamente son tonales (se pueden tomar sonidos de objetos, de la vida cotidiana, de la naturaleza, etc.), y así poder manipularlos para la composición (cortándolos, pegándolos, cambiando su velocidad, invirtiéndolos, combinándolos) dando paso a nuevos caminos de expresión musical.

La música “concreta” (...) se constituye a partir de elementos preexistentes, extraídos de cualquier tipo de material sonoro, ruido o sonido musical; después se compone experimentalmente mediante un montaje directo, resultado de aproximaciones sucesivas, que terminan en la realización de la voluntad compositiva, contenida en los esbozos iniciales, sin la ayuda, ahora imposible, de una notación musical ordinaria. (Schaeffer, 1952, citado en Alcazar, 2006, p. 2)

Los compositores de este género hacen uso tanto de sonidos naturales como electrónicos, dando paso a crear diferentes estructuras a través de los sonidos pregrabados, y se toman la libertad de transformarlos en el proceso. La composición final resulta en un montaje sonoro que puede escucharse sin la necesidad de un intérprete. No se puede ver la fuente del sonido, como lo haríamos en un concierto cuando vemos al músico ejecutar su instrumento. Es por ello que la música concreta o acusmática despierta el imaginario del oyente permitiéndole generar imágenes mentales de lo que escucha.

Pitágoras enseñaba *acusmáticamente* a sus discípulos, se escondía detrás de una cortina para que así ellos no se distrajeran con su presencia física y solo escucharan su voz y se concentraran solo en el contenido del mensaje. Claramente, aquí la fuente de sonido era invisible ante los ojos del oyente, eso se replica en las mencionadas composiciones sonoras, y muchas veces el sonido grabado luego de atravesar el proceso de edición llega a ser irreconocible.

El sonido al ser atrapado en un soporte se convierte en algo estable, fijo y pierde su valor efímero, se puede repetir. Se convierte en un certificado de presencia como una fotografía, la persona en ella puede ya no existir en este mundo, pero permanecerá con su imagen, el sonido grabado de igual manera permanecerá mucho más allá de su creador, es como haberle brindado un alto grado de inmortalidad a la composición sonora. Pero ello no quiere decir que vaya a tener una sola interpretación, tal cual la cantidad de personas que hay en el planeta es la cantidad de interpretaciones que puedan darle a lo que escuchan, cada persona es un mundo, con sus propios pensamientos, experiencias, sensaciones e ideas. Lo que se interprete no será algo objetivo, sino que pertenecerá al mundo subjetivo del oyente y a las relaciones que realice ante el sonido proyectado.

## 1.5 El azar y el juego

Es complicado ofrecer una definición de azar que brinde satisfacción a las distintas áreas de conocimiento, ya que este ha sido un tema que ha estado abierto por varios siglos y ha estado inmiscuido en muchas teorías y corrientes de pensamiento. Pero aquí se ofrecerá un concepto que nos es cercano y familiar, con el cual se trabajó en el proceso creativo.

El azar es un caso imprevisible, no programado, que nos arroja ante una incertidumbre del tiempo futuro puesto que no es totalmente predecible, es contingente, no puede ser anticipado, podemos calcular ciertas posibilidades y lograr adivinar, pero nunca sabremos con total certeza qué pasará porque no tenemos formas para saberlo con firme convicción.

...el propio azar no tiene un comportamiento “lógico”. Si algo le caracteriza es su comportamiento extraño e imprevisible. En cierta medida se escapa de los sentidos y la razón. La razón y la lógica parecen llevar a su inexistencia. Algunos adjetivos empleados para calificarlo son: accidental, imprevisto, fortuito, impredecible, indeterminado y aleatorio. Esas palabras son, por un lado, similares, pero, por otro, cada una de ellas le da un matiz propio y diferente, siendo el azar, por tanto, la totalidad de todos ellos. (Segarra, 2005, p. 128)

“El azar y los procesos artísticos han estado, desde hace mucho tiempo, conectados tanto de un modo consciente como inconsciente” (Santiago, 2012, p. 15) Desde hace años se ha visto a artistas que, de forma intencional, se basan en accidentes para sus creaciones, por ejemplo, los poemas dadaístas que consisten en un juego de palabras azaroso, para el cual tomaban un periódico, recortaban palabras, las metían en una bolsa, la agitaban e iban sacando un recorte tras otro formando un nuevo escrito.

Como también el *cadáver exquisito*, un juego de los surrealistas donde en una hoja de papel cada uno de los participantes del grupo debía escribir una frase sin poder mirar más que el final de lo que había escrito la anterior persona, así revelaban posibilidades ocultas del lenguaje, este juego asimismo se integró al área de la pintura dando como resultado fantásticas imágenes. En estos y muchos ejemplos más, el azar ha sido partícipe de procesos de creación artística y no solo eso, sino que es uno de los elementos principales de la composición.

Como lo hemos explicado, el azar es inherente al juego. Muchas personas creadoras de arte han utilizado el juego como una herramienta de composición para sus proyectos, introduciendo así un vínculo directo entre juego y arte. Para hablar sobre el juego en el arte hay que despojarnos de la idea de que es algo intrascendente, solo un sencillo entretenimiento banal sin mucha importancia que desvaloriza la actividad artística; por el contrario, el juego es una herramienta tan importante y valiosa como cualquier otra herramienta dentro de la composición, en base a él se han realizado grandes obras que se recuerdan hasta hoy en día.

Para hablar sobre el concepto de juego podemos decir que es una acción voluntaria que se ejecuta en un tiempo y espacio específicos, es un mecanismo que tiene unas reglas claras y precisas que el jugador debe seguir. Huizinga (2007) lo describe de la siguiente manera: “Juego (...) un convenio para dentro de ciertos límites espaciales y temporales, realizar algo en determinada forma y bajo reglas determinadas, que da por resultado la resolución de una tensión y se desarrolla fuera del curso habitual de la vida” (p. 137)

Tanto el arte como el juego se diferencian de la vida cotidiana, ya que nos sacan de la rutina diaria para adentrarnos en un nuevo espacio. Los dos tienen reglas establecidas que

quien desee ser partícipe las acogerá, estas acciones se realizan libremente por parte de los que son partícipes. Y, a través del juego, en el arte entra el azar como un ente creador. El mismo que permite que una obra llegue a poseer un carácter polisémico, de múltiples sentidos; claro está que una obra artística puede llegar a ser polisémica sin la necesidad de que el azar esté presente, pero en este caso hacemos referencia a las posibilidades que brinda una composición de este tipo.

## 1.6 La polisemia

En lingüística, la polisemia se da cuando una palabra o signo tiene varias significaciones, de hecho, su prefijo *poli* significa muchos, y *sema* significado. La Real Academia de la Lengua Española nos brinda la siguiente definición: “Pluralidad de significados de una expresión lingüística” (Real Academia Española, 2021, s/p). Para ejemplificarlo se utilizará la palabra banco, que puede ser entendida como una entidad financiera, o como asiento donde poder sentarse, o conjunto de peces que van juntos, y así entre otros. Pero su uso no solo es un fenómeno del lenguaje, sino también se hace presente en otros ámbitos como el arte.

En el arte, la polisemia consiste en la capacidad que tiene un acontecimiento u objeto artístico de poseer, más bien, de permitir diversos significados; no existe una cantidad exacta de los mismos porque dependerá de múltiples factores, de los recursos que posea el receptor, es decir de sus conocimientos, experiencias, cultura y de su capacidad significadora al enfrentarse a la obra, y también de cómo se han tejido o encadenado los significantes. Como lo dicen Patricia Pauta y Alexander Mansutti (2019) “la combinación irreverente y creativa de los significantes tiene el potencial de generar nuevas significaciones y con ellas, polisemias, es decir campos semánticos que se sobreponen” (p. 200)

El campo semántico en lingüística hace referencia a un conjunto de palabras que comparten uno o varios rasgos en su significado, por ejemplo, un campo semántico de flores sería: tulipán, rosa, girasol, lirio. En este proyecto artístico utilizaremos los campos

semánticos para referirnos a los grupos de materiales escénicos, por ejemplo: campo semántico de partituras escénicas.

En el ejercicio escénico del presente trabajo de titulación, *Manual para Lapidar*, lo polisémico se hace presente cuando interviene el azar a través del juego, y los campos semánticos, o también podríamos llamarlos materiales escénicos, se empiezan a enlazar de diversas maneras, de las formas que en ese instante lo permita el juego, por ello es poco probable que siempre se presente un mismo resultado; por consecuencia cambia la lectura y su significado. Esta forma de estructurar la obra hace que se genere una composición en tiempo real, presentando un tejido dramático diferente cada vez que esta sea ejecutada.

También, al ser un acontecimiento que no sigue una estructura narrativa, ni progresión lineal, invita a la emancipación del espectador, es decir que al tener un resultado ante la vista de varios lectores cada uno lo leerá de acuerdo a su conocimiento y entendimiento. Esta liberación de un significado unívoco del tejido escénico es lo que permite que cada espectador realice su propia interpretación o lectura.

En términos generales la emancipación permite al individuo pasar a un estado de autonomía, por ejemplo, los jóvenes que cumplen dieciocho años, legalmente son libres del cuidado de sus padres, en este caso el espectador se libera de lo que el dramaturgo o director desea que sienta, piense, mire y comprenda al espectar la obra. El espectador pasa de una relación óptica pasiva a una relación activa donde observa, interpreta, compara y reflexiona por su propia cuenta sobre lo que está presenciando. “Se propone aquí una disociación entre lo que el artista transmite y lo que el espectador construye” (Bugnone, 2011) se trata de espectadores a cargo de producir sus propias traducciones de lo que perciben, “espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto, hecho o soñado” (Ranciere, 2010, p. 23)



## CAPÍTULO II CONSTRUCCIÓN DE LOS MATERIALES ESCÉNICOS

### 2.1 El hipotexto

En el presente ejercicio escénico intertextual, el film *La lapidación de Soraya M* (Nowrasteh, 2009) intervino como el *hipotexto* (texto origen), dando paso a traer al proceso otros *hipotextos* (testimonio de Asha Ismail y la entrevista a una mujer ecuatoriana).

#### 2.1.1 Interés personal

Debo decir que es inevitable separar mi experiencia personal de la del proceso creativo. En el marco de la práctica escénica, los procesos creativos obedecen, generalmente, a la perspectiva operacional y estética del autor, a la dinámica con la que estos procesos son producidos y a la información / formación con la que se cuenta. En esta medida, y en relación con las capacidades y experiencia de cada creador, cada proceso de creación escénica aportará conocimiento sobre las áreas trabajadas y representará una capa más de información sobre las maneras en las que operan los elementos que constituyen la escena.

Evidentemente, toda praxis artística implica una postura social, cultural, política y desde luego subjetiva, en la que se entrecruzan no solo la mirada cultural sino las experiencias de vida y el entorno en el que cada creador se inscribe.

Por ello creo necesario exponer de dónde nace el interés de trabajar con los mencionados *hipotextos*. La historia del film *La lapidación de Soraya* llegó a mí a través de la voz de mi madre, aquella que se introdujo en mi sentir y en mi práctica artística, naciendo de dicha manera la necesidad de exteriorizarlo. Así pues, esta investigación produce una traducción poética de la lapidación, problemática que se ha vivido en las sociedades orientales.

Como bien se sabe es una práctica cruel y violenta que causa la muerte de una persona, con una lenta agonía. A pesar de que, afortunadamente, esta práctica no se registra en varios países, es posible lapidar, no precisamente con piedras, sino también con actos, palabras y prácticas violentas que traen consigo el machismo y la estructura patriarcal que lo sostiene. En este sentido, estos actos son piedras invisibles que dejan heridas tanto físicas como emocionales en sus víctimas y que representan uno de los más grandes problemas sociales que enfrentan muchas mujeres, como lo es el caso de Asha Ismail, una mujer somalí víctima de ablación, que por su propia familia y sus costumbres fue violentada, no con piedras, pero sí con cuchillas, no llegando a matarla, pero sí provocando un fuerte dolor tanto físico como psicológico que cambió su vida para siempre. También se tiene el caso de Ximena, una mujer ecuatoriana que al contraer matrimonio con un hombre musulmán dejó de ser una persona jurídica plena, perdiendo su capacidad de tomar todas sus decisiones e inhibiendo ciertos derechos. Aquellas problemáticas pasaron a ser parte de los *hipotextos* que guiaron el proceso creativo.

Deseo aclarar que en el caso del tercer *hipotexto*, es posible que Ximena no se sienta una víctima, ella tomó la decisión de escoger dicho cambio en su vida y no la juzgo por ello, pero debo admitir que me resulta impactante la cultura que ahora le rodea y las estrictas reglas que en ella manejan, negando derechos a las mujeres y privándoles de tener total libertad, y llegué a la conclusión, desde un lugar personal, que ese es un acto violento.

## **2.1.2 La lapidación de Soraya M.**

Este es un film de Nowrasteh Cyrus, que narra una historia real que aconteció en una aldea de Irán en 1986, donde una mujer, Soraya, es víctima de una conspiración organizada por su marido en la que es acusada injustamente de adulterio. Por consiguiente, la Sharia (ley islámica) decreta que aquel acto merece un severo castigo y ese es morir lapidada.

La película muestra crudamente el horrible acto violento que lleva a la mujer hacia la muerte en una lenta agonía, Cyrus nos dice que "para transmitir la ira, la rabia, la

frustración y la injusticia de esta historia, tienes que meter a la audiencia dentro de ese agujero en el suelo con ella”. (Nowrasteh, citado en Rull, 2009)

Esta dura escena de la pena de muerte de Soraya, es el principal *hipotexto* de este trabajo, y como ya se mencionó anteriormente, es el que abre la puerta a tomar otros *hipotextos* para el desarrollo del proceso creativo.

### **2.1.3 Testimonio de Asha Ismail**

Este testimonio cuenta la historia de Asha Ismail, una mujer somalí, que siendo una niña de tan solo seis años tuvo que sufrir una de las peores aberraciones para una mujer, ser mutilada. Sufrió de ablación, la cual consta de la extirpación parcial o total de los genitales externos femeninos. En el pueblo de Somalia esta intervención comúnmente se da en condiciones sanitarias deplorables, por ende, suelen existir muchas infecciones en la zona de la herida; es un proceso doloroso y traumático. Este es un acto que se realiza por tradición donde se prepara a la niña para ser mujer, la ablación es sinónimo de pureza, por ello al no realizársela sería considerada una mujer impura, y sin esta transformación ella sería mal vista ante la sociedad y no sería considerada una buena opción como esposa y difícilmente conseguiría con quien casarse.

Existen diferentes tipos de mutilaciones genitales femeninas, Asha sufrió de infibulación, la cual consiste en cortar el clítoris y los labios de la vagina, para luego coserlos dejando un diminuto espacio para que pase la orina y la sangre menstrual.

Asha tuvo que vivir en carne propia este cruel acto realizado por su propia familia, guiado por una tradición cruel y dolorosa.

### **2.1.4 Entrevista a Ximena**

*Los informantes* es un programa de televisión colombiana; y es a través de este medio que es realizada la ya mencionada entrevista a Ximena, una mujer ecuatoriana que contrae matrimonio con un hombre musulmán, para posteriormente abandonar su país natal y pasar

a vivir bajo su techo. Ella en un nuevo lugar, una nueva cultura, se ve obligada a cambiar sus costumbres, creencias y tradiciones, y a vivir bajo unas estrictas reglas que, por consecuencia, deja por dichas circunstancias de ser reconocida como una persona jurídica plena, es decir que ella para realizar ciertas acciones debe pedir permiso a un hombre de la casa. Por ejemplo, no puede salir si no es acompañada por uno de ellos, no puede trabajar sin tener la autorización previa, ni estudiar -si ella así lo decidiera- sin el consentimiento del género masculino. Para esta entrevista su esposo dio su permiso y estuvo presente mientras se realizaba la misma.

## 2.2 Partituras Escénicas

En este campo se hablará de cómo se fueron aplicando diferentes herramientas de composición de Wayne McGregor y Anne Teresa de Keersmaecker para la creación de secuencias de movimiento, tomando como punto de partida los *hipotextos*.

Para tener el primer acercamiento a la praxis, se trabajó con una de las herramientas que De Keersmaecker aplica en sus creaciones que es el dibujo, para así plasmar un camino hacia el movimiento. El dibujo, como en otras artes, permite plasmar tanto lo subjetivo como lo objetivo, la coreógrafa utiliza el dibujo de una forma geométrica, con figuras claras y precisas. En el caso de este proyecto, los dibujos son variados, y muestran la subjetividad de quien realizó los trazos; claro está que tienen un punto base para la creación de los mismos, que es el texto origen. Estos dibujos fueron marcados en el papel junto con palabras que brindan mayor información para su ejecución.

La primera partitura escénica se basa en la escena de la lapidación de la película *La lapidación de Soraya M*, en la cual para realizar el plan de acciones se fueron mirando las imágenes que nos muestra la escena. Para comenzar con el proceso de escritura, se miró el cuerpo de la víctima (del personaje Soraya) y las acciones que suceden tanto en ella como en lo que le rodea; para el primer momento, vemos la mitad del cuerpo de la mujer enterrado, inmovilizando sus extremidades inferiores, se encuentra obligada a quedarse en el espacio de

su *kinesfera*, mira con determinación a las personas que se encuentran a su alrededor, sus ojos reflejan lo que siente.

Al haberse captado toda esa información, se procedió a plasmarlo en la hoja a través del dibujo y las palabras, las coordenadas o indicaciones con las que se realizaron fueron:

- no desplazarse para así mantenerse en la *kinesfera*,
- inmovilidad en la parte inferior del cuerpo,
- mirada activa,
- moverse a partir del sentir tras haber mirado.

Para el segundo momento de esta primera partitura, se observaron las acciones de los que están alrededor de la víctima; estos toman una piedra y la lanzan hacia ella con un movimiento de afuera hacia adentro. La premisa fue: movimientos de afuera hacia adentro ejecutando el verbo golpear (golpear hacia adentro).

En el tercer momento, una piedra cae en medio de su frente y comienza a sangrar, el líquido resbala por su piel. La premisa trabajada fue: tocarse la frente e ir bajando, como si este tacto marcara el recorrido de la sangre, sentir que el líquido se resbala por el cuerpo.

A continuación, se miró a todos los ciudadanos lanzando piedras simultáneamente y continuamente hasta que van bajando la constancia conforme ella va agonizando. Aquí la premisa fue: golpear el espacio, empezando desde la cabeza (primera parte del cuerpo que fue golpeada) y luego las demás partes del cuerpo.

En el siguiente momento, el cuerpo de la mujer está débil, sus brazos se arrastran, sus articulaciones fallan. La premisa que guio el trabajo fue: fallo en las articulaciones, cuerpo flácido, debilidad.

Y en el último momento la mujer tiene todo su torso hacia un lado posado sobre el piso, está casi muerta, ya no puede levantarse. La premisa que articuló esta creación fue: el piso es como un imán que no permite que el cuerpo se levante.

Como se pudo apreciar, son seis momentos los que lleva esta partitura, para la creación de las premisas predomina la imagen visual de la escena y las impresiones que se tuvieron de ella en base al pensamiento de una futura ejecución de movimientos en el cuerpo de la intérprete.

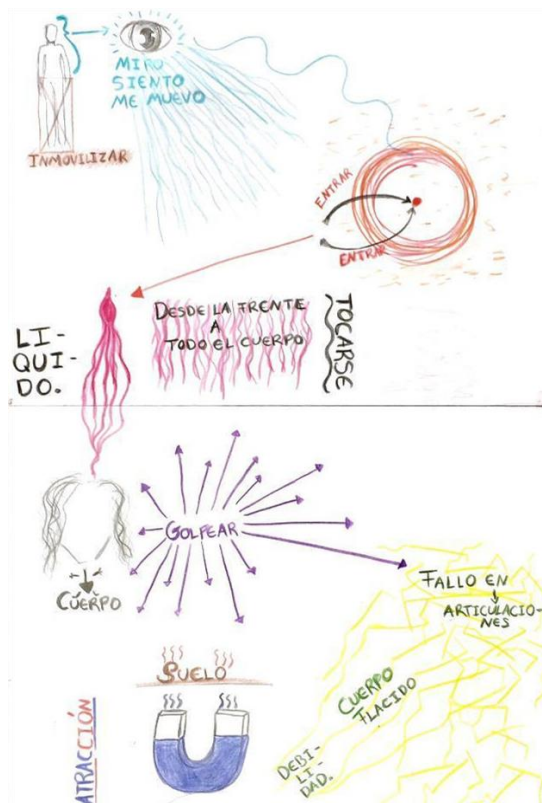


Figura 3 Partitura hipotexto 1

Para la segunda partitura, se tomó el segundo *hipotexto*, el registro audiovisual del testimonio de Asha Ismail (2017)<sup>3</sup> una de las mujeres somalíes que fue víctima de ablación. En este video, como se mencionó con anterioridad, aquella mujer nos cuenta los sucesos que surgieron en torno a su experiencia. Se escogieron las palabras o frases que, a subjetividad de la intérprete (mi persona), se consideraron más relevantes para luego convertirlas en premisas físicas, y estas fueron:

- No poder dormir, espera, nervios.

<sup>3</sup> Este es un video del testimonio de Asha Ismail sobre la MGF, publicado por medicusmundi1 un canal de Youtube.

# UCUENCA

- Abrir piernas, sujetar.
- Sonido de la carne cortándose.
- Gritar, trapo en la boca para callar.
- Coser, dejar mínimo espacio de salida (hilo y aguja)
- No moverse para no repetir el proceso de abrir y coser (16 días sentada)
- Fiebre
- Picazón, rascar

Con dichas palabras y consignas se fue creando la partitura que consta de siete momentos, de los cuales las premisas son:

Primer momento:

- No poder quedarse en una misma posición por mucho tiempo.
- Respiración agitada.
- Cuerpo tembloroso.

Estas premisas parten desde la subjetividad, ya que la decisión de las acciones de este momento fue en base a un criterio personal sobre lo que creo que son las reacciones que tiene un cuerpo cuando se encuentra nervioso y esperando.

Segundo momento:

- Una fuerza externa hala las piernas.

Esta premisa hace referencia al instante en que tomaron a la mujer le abrieron las piernas y la sujetaron para que no se moviera en el momento del corte.

Tercer momento:

- Preguntarse ¿cómo es gritar con todo el cuerpo? Y gritar para luego callar.

Esta premisa hace mención al momento en que ella sintió el corte en su vagina y dio un grito de dolor, y posteriormente le colocaron una tela en la boca para que callara, ya que para esta cultura el gritar es una muestra de debilidad. El silenciar la voz de esta mujer no hace ausente su grito de dolor, porque está presente en todo su cuerpo, todo su cuerpo lo siente.

Cuarto momento:

- Crear orificios con las partes del cuerpo y luego cerrarlos.

Esta premisa toma el instante en que ella es cortada y cosida, pero si se mueve tendrían que volverle a realizar todo ese proceso, sería como volver a vivir la misma experiencia dolorosa. Me imagino que el cuerpo es cortado para ser cosido nuevamente y así en bucle, dejando marcas, como cicatrices.

Quinto momento:

- No mover desde la cadera hasta los pies
- Mantenerse en nivel bajo
- Cansancio
- Agotamiento
- Solo las partes superiores se mueven, las inferiores se mantienen estáticas.

Este momento es en donde ella tiene que mantenerse sentada por dieciséis días, con las piernas inmóviles para que no se le abriera la herida.

Sexto momento:

- Fiebre
- Moverme a partir de mi temperatura corporal
- Siento qué parte de mi cuerpo está más caliente y me muevo a partir de ese lugar.



La fiebre es un síntoma que surge por la infección de la brutal cortada, que fue realizada con unas cuchillas comunes compradas en una tienda y efectuada en un espacio que no tenía las medidas sanitarias necesarias, ya que este proceso fue realizado en el piso de tierra de la cocina de su casa.

Séptimo momento:

- Rascar
- Rasco mi cuerpo con desesperación, voy bajando la velocidad hasta detenerme.

La acción de rascar se da a partir del momento en que ella siente la necesidad de rascarse la herida que ya está ahí un mes, para calmar la picazón utilizaba agua hirviendo; ella cuenta que su mano se quemaba, pero su zona íntima no, pues había perdido gran parte de su sensibilidad.

Con estos siete momentos se completa la segunda partitura, donde las premisas vienen de la escucha y de las imágenes que se producen en la mente en el momento que es contada la historia. Cada palabra atraviesa el filtro de mi subjetividad como oyente, para luego expresarlo en el papel a través de las antedichas palabras y dibujos.

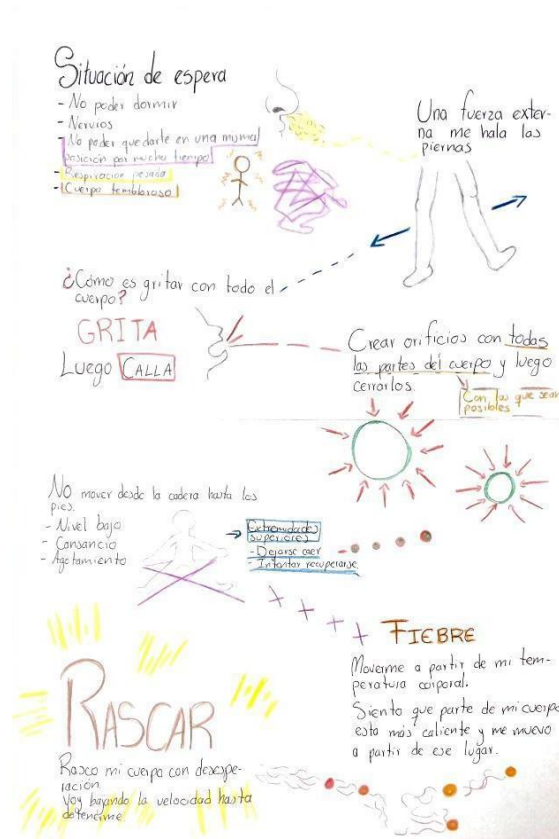


Figura 4 Partitura hipotexto 2

Para la última partitura, se trabajó con el tercer *hipotexto*, la entrevista a la mujer ecuatoriana. Para ello se tomaron ideas y palabras relevantes de la misma que eran funcionales para el plan de acciones físicas. Estas fueron:

- Esposa es dependiente del esposo: le debe obediencia, debe cumplir sus parámetros, no puede salir sin previa autorización y con compañía masculina.
- Cambio de cultura, religión, vestimenta, reglas, costumbres.
- Rutina diaria: rito de limpieza, cinco oraciones obligatorias, tener los quehaceres listos.
- Invisibilización de las mujeres.

En base al primer apunte, el primer trazo en el papel fue un cuadrado, que hace referencia a la vida cotidiana de la mujer musulmana. Encerrada entre paredes, sin poder salir

sin previa autorización de un hombre de la casa, sin poder estudiar, trabajar, viajar, etc. sin el consentimiento masculino. Simplemente atenerse a la rutina diaria y a mantener la esperanza, de si en algún momento decide realizar una petición, esta le sea concedida con una afirmación. En la figura geométrica se fueron marcando cuatro premisas, todas ellas se realizaron dentro del cuadrado, sin poder salir de él. La primera hace referencia a la dependencia; iniciar un movimiento y detenerlo antes de que pueda ser culminado, prohibir su ejecución libre. La segunda se basa en la exclusión e invisibilización de las mujeres, y en una imagen que se visualizó en las tomas del video de la entrevista (véase en la figura 5), era el dibujo de una mujer con el rostro tapado por su cabello y sus manos, que de alguna manera reflejaba la situación que viven en ese lugar las mujeres, fue por eso que la premisa fue cubrirse el rostro. La tercera premisa fue en base al ritual de limpieza que realizan diariamente, por eso esta fue: limpiar el cuerpo. Y la última hace referencia a las cinco oraciones obligatorias diarias, la premisa fue el verbo *rezar*. Todas estas palabras acompañadas de dibujos.



*Figura 5 Dibujo que aparece en el video de la entrevista a Ximena. Medicusmundi1 (2017)*

Para este último mapa o partitura, se utilizó una metodología muy parecida, por no decir igual, al de la segunda partitura: mantener una escucha activa y también fijarnos en las imágenes visuales que nos brindó el video de la entrevista.

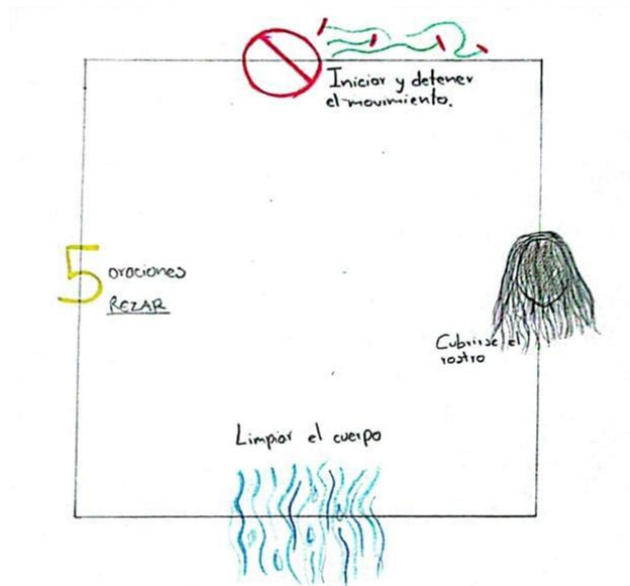


Figura 6 Partitura hipotexto 3

Al tener ya los mapas de acciones o partituras, se pasó a experimentarlas en el cuerpo, para ello aplicamos tanto herramientas de Wayne McGregor como de Anne Teresa de Keersmaeker. Del primero se emplearon las arquitecturas mentales y la construcción de formas. Al tener claro el estímulo de partida comencé a enfocarme mentalmente en las imágenes que brindaron las partituras para proyectarlas en el espacio físico y luego dibujarlas con el cuerpo. Por ejemplo: centré mi atención en el cuadrado (modelo visual) que se encuentra en la tercera partitura, se visualizó esta figura geométrica en el espacio, específicamente en el piso, y luego se la trazó con el cuerpo. Otro ejemplo: se tomó el tercer momento de la primera partitura, me imaginé la sangre resbalar por las distintas partes del cuerpo en diferentes direcciones y niveles del espacio; en este caso, este momento está más centrado en una forma que se desliza por el cuerpo, más que proyectarse fuera de él.

También se hizo uso del ritmo y la repetición que se mencionó en el apartado de Anne Teresa de Keersmaeker, y se fueron probando diferentes posibilidades dentro de los modelos visuales ya establecidos, ofreciéndole al movimiento diferentes velocidades, acentos, silencios en sus repeticiones y en la exploración en general. La repetición da énfasis a los movimientos que se reanudan, otorgándole cierto énfasis y una posible nueva significación

ante la vista del espectador; al volver reiteradamente en un momento este crea un punto de atención.

Tras haber realizado la búsqueda del movimiento, se fueron fijando las secuencias. Y como se sabe, las partituras escénicas son flexibles para su interpretación y ejecución, por ende, permiten tomar un camino diferente de la ruta marcada si así lo requiriera la exploración. Por ello, en algunas ocasiones, las partituras ya encarnadas en el cuerpo, tuvieron modificaciones en base a las sensaciones, emociones e intuiciones que aparecieron en el momento que se estaba ejecutando el movimiento.

El cuerpo fue diseñado para moverse, el movimiento siempre es cambiante, las formas que produce el movimiento se ejecutan para luego ser cambiadas, las formas no son estáticas, lo que hay entre ellas es lo que nos permite desplazarnos, explorar, experimentar. El cuerpo está en el espacio y por tanto está en el tiempo, estos nunca se separan; por otra parte, el tiempo es el organizador de nuestra danza diaria, cada movimiento tiene duración, velocidad y ritmo, todos estos factores contribuyen a la expresividad.

Uno de los apuntes de la experiencia vivida en el proceso de creación dice: “La forma que dibuja mi cuerpo al moverme proyecta la intención con la que me relaciono con el espacio, mi atención está en el hacer y cómo este hacer me relaciona con todo el contexto de estas historias, de mi cúmulo de sensaciones que se convierten en emociones, y de la vivencia de aquellas mujeres que, aunque no la haya presenciado en acontecimiento, tocan mi sensibilidad: tengo presente las palabras de mi madre, las imágenes de la película, el testimonio y la entrevista. Al moverme las sensaciones se maximizan, se hacen más grandes. No se puede tratar forma y contenido como dos cosas separadas.” (Diario de Trabajo de la intérprete)

Todos los elementos que se han utilizado ayudaron a que el cuerpo esté más atento, a que no se mueva simplemente por moverse, sino que realmente esté presente y vivo en el aquí y el ahora. Es un estar y no estar, cada segundo se está, pero se deja de estar en ese segundo para estar en el siguiente. Al hacer uso de las herramientas del *Pensamiento corpóreo* de McGregor, la propiocepción se maximiza, permitiendo tener una mejor conciencia corporal y relación con el espacio físico. También hay que tener en cuenta que las imágenes mentales generadas, aparte de estar relacionadas con el espacio, tienen una estrecha

relación con las sensaciones, significados, emociones, haciendo así un uso más amplio de la imaginación para la creación de los movimientos.

Las exploraciones incluyeron premisas o tareas, que fueron producto de los *hipotextos* que previamente fueron plasmados en las partituras, estas involucraron un objeto o volumen imaginado al que se podía acercarse y manipular. Para ejemplificar esta parte de la creación direccional nuestra atención a la tercera premisa de la partitura del tercer *hipotexto*, esta dice “limpiar el cuerpo” hace referencia a los rituales de limpieza en los cuales interviene el agua, aquí ya se tiene una imagen clara, y se procedió a imaginarla como un volumen líquido que recorría todo el cuerpo e incitaba al movimiento a través del verbo limpiar, el agua podía estar dentro del cuerpo como también en la parte externa. También se incluyeron imágenes que se centraron en el contenido que invoca la emoción y las narrativas socio-personales, como la premisa 3 de la partitura del primer *hipotexto*, siendo esta la incitadora de fuertes emociones que me llevaban al momento en que mi madre contó la historia. No solo pensaba en Soraya, pensaba en mi abuela, en mi madre, pensaba en mí, sentía como si a mí me cayera la piedra en la frente, cómo me resbalaba la sangre por el cuerpo, sentía la mirada de mis hijos y la poca compasión de mi pueblo, no era yo la que había sufrido tal acontecimiento, pero ahí me encontraba con el peso de la situación, en la medida en que mi cuerpo y mente me permitieron sentirlo.

O también como la última premisa de la segunda partitura, donde está presente el verbo rascar, que hace referencia al accionar de Asha sobre su cicatriz, al realizar la acción en la exploración pensé en los recuerdos e imaginé que estos eran como picazones: unos llegan a ti de repente y a veces se van rápido, otros no, otros recuerdos perduran, esos son como varicela, permanecen en ti un largo tiempo y en varias ocasiones dejan marcas para toda la vida, como le sucedió a Asha aquel recuerdo de su mutilación se quedó marcado en ella y probablemente permanezca grabado en su mente hasta su último día. Aquella información ofreció otra manera de abordar el movimiento brindándole otros matices más allá de una imagen como un volumen.

Los resultados que se obtuvieron de las exploraciones, es decir las secuencias de movimientos que quedaron marcadas, se convirtieron en las frases bases (herramienta de De

Keersmaecker) para la siguiente parte del proceso, de la cual se hablará en el siguiente apartado.

## 2.3 Construcción y aplicación de las piezas sonoras

Para Anne Teresa de Keersmaecker, la música tiene una carga importante en su acto creativo. En ese sentido, hicimos uso de esta herramienta que, si bien no se la utilizó al pie de la letra, se la adaptó a las particularidades de este proceso creativo, y se hace muy presente dentro de la composición.

En este proyecto, la música no marca una figura geométrica o trayecto que el bailarín debe recorrer, ni marca pasos específicos, sino que cumple con la premisa de brindar a la frase base ciertas cualidades de movimiento, específicas a su problemática, a ser ejecutadas por el cuerpo de la intérprete, dando como resultado diferentes ejecuciones de la misma.

La música que se integró a este proyecto nació del análisis de los *hipotextos*, dándose como resultado tres piezas sonoras que contienen historias, cada una correspondiente a las vivencias de las mujeres que formaron parte del proceso de creación. La primera composición se basa en la escena de *La lapidación de Soraya M*, de la cual, a través de una escucha activa, logramos captar sonidos relevantes como: un zumbido con una altura bastante aguda, la pala moviendo la tierra, el golpeteo de las piedras entre ellas, contra el piso y el cuerpo de la víctima; es así que tomamos como principal objeto sonoro la piedra.

La segunda pieza sonora se realizó en base a la historia de Asha Ismail, quien a temprana edad fue mutilada. Al ser un testimonio, me basé en lo que ella nos compartió, para así imaginar el sonido de lo sucedido. Al vivir esta traumática experiencia nos dice que recuerda claramente el sonido de su carne cortándose, también comenta sobre el grito y llanto que emergió de su boca por el tremendo dolor para luego ser ahogado con un pedazo de tela, las gotas de su orina cayendo por un largo período de tiempo por el diminuto orificio, sus dedos realizando movimientos sobre la cicatriz de la herida por la picazón insoportable. Para

crear esta composición sonora se recrearon dichos sonidos para luego ser expuestos a ser alterados en la mezcla.

La tercera pieza nació del último *hipotexto*, que es la entrevista a Ximena, en la que ella nos comenta sobre su vida cotidiana como mujer musulmana. Habla de los rituales de limpieza, donde está presente el agua y por ende también el sonido de la misma. Por ello se tomó como principal material sonoro para esta creación. Además, se adjuntó dos monosílabos, “Si” y “No”, que hacen referencia a la toma de decisiones bajo el mando externo, es decir bajo el poder y voluntad del hombre del hogar sobre la mujer.

Toda la información que se obtuvo para las piezas se la tomó para realizar la grabación de los sonidos, que fueron la base de la composición, es decir que no son el resultado final, sino que fueron la materia prima para la creación de otros sonidos. Por ejemplo, en la primera pieza se tomó el objeto piedra y se grabó su sonido haciendo impacto con otras piedras, contra la tierra, frotándolas entre sí; se experimentó en diferentes ritmos, probando diferentes velocidades, silencios e intensidades. O también, como se hizo para la segunda pieza, donde se cortó carne, se grabaron gritos, llanto, el sonido de las uñas rascando. Todo aquel material sonoro pasó a la parte del montaje y pasó a convertirse en otros sonidos, la materia prima fue yuxtapuesta, mezclada, modificada artificialmente, se cambió su duración; a algunos sonidos se los hizo más lentos a otros más rápidos, se les dio la vuelta, se los cortó, se les proporcionó otras alturas, otras intensidades unos en *forte*, *fortísimo* y otros *piano* o *pianísimo*, se les colocó efectos. Para finalmente obtener las tres composiciones sonoras.

Entonces, después de pasar el proceso de composición sonora, surgió la pregunta ¿cómo actúa este con el movimiento? Como sabemos existen tres frases bases, que son consecuencia de la exploración y marcaje de las partituras escénicas, estas se ven modificadas de acuerdo a la pieza que suene en ese momento, es decir las piezas cuentan con unas premisas que van a alterar la secuencia de movimientos. Al sonar la pieza de la lapidación, como en la escena de la película se observa un cuerpo siendo golpeado, se colocaron las premisas *golpear* y *desarticular*, entonces la intérprete ejecutó la frase base modificando la intención con la que realizó los movimientos intercalando entre los dos comandos.



La segunda pieza sonora tuvo las premisas de *cortar* y *coser*, acciones que se realizan en una ablación. La tercera pieza cumplió con las premisas *fluir* y *apretar*, que hacen referencia a los rituales de limpieza y al encierro, y repetir porque aquello lo realiza cotidianamente y le sucede continuamente.

Tabla 1 Premisas de las piezas sonoras

1ra pieza sonora: golpear, desarticular
2da pieza sonora: cortar, coser
3ra pieza sonora: fluir (agua), apretar, repetir

Claramente la frase base tuvo la posibilidad de cambiar la intención con la que se la ejecutaba, brindando múltiples posibilidades de ejecución, ya que la intérprete tuvo la posibilidad de variar con total libertad en el momento de la ejecución entre las premisas que le brindó la pieza sonora, es decir que pudo mantener más tiempo una premisa que la otra, intercalarlas con diferentes duraciones cada una o manteniéndolas con duraciones iguales.

## 2.4 Recopilación de textos

A este proyecto se une una recopilación de textos que, directa o indirectamente hacen referencia a las historias que vivieron estas mujeres. Al analizar los *hipotextos* se logró constatar que las acciones que se ejecutaron en dichas problemáticas tienen una conexión con las creencias de su entorno cultural, y en muchas de ellas, por no decir en todas, se encuentra inmiscuida la religión, actuando como una guía con normas a seguir, la cuales se deberán obedecer para mantener una relación con la divinidad.

En el primer *hipotexto*, Soraya muere apedreada porque ante los ojos de la sociedad ella desobedeció a Dios, por ende, merece un severo castigo, un castigo que se encuentra escrito en la ley islámica, ley que actúa como un sistema de justicia ante los actos de

desobediencia al ser divino, constituye un código detallado de conducta. Si bien se sabe que el Corán, a diferencia de la Biblia, no hace mención de la lapidación en su escritura, los musulmanes tomaron esta práctica de los judíos, siendo aplicada por un califa del Islam y desde ese momento quedó incorporada a las leyes posteriores de la jurisprudencia musulmana.

En la cruel lapidación que en escena se nos es presentada se pueden escuchar los gritos y voces del pueblo aclamando a la divinidad: “Es la ley de Dios”, “Dios es grandioso”, “Es la mano de la justicia, Dios es grande”, “Dios me ayude y me de fuerza para matar a esta ramera”, “Así lo manda la ley de Dios”, “La ley de Dios, golpéenla, lapídenla” “Se hace justicia, justicia divina”.

Tras dicho contexto, se buscaron textos que hablaran sobre el tema, para ello acudimos a la Biblia, donde encontramos en el libro de Deuteronomio, capítulo 22, versículos 23-24 el siguiente escrito: “Si una joven está prometida en matrimonio a un hombre, y otro hombre la encuentra en la ciudad y se acuesta con ella, entonces llevarán a los dos y los apedrearán hasta que mueran; la joven porque no gritó y no pidió ayuda, estando en la ciudad, y el hombre, porque deshonró a la mujer de su prójimo. Así harás desaparecer el mal de en medio de ti.” (Biblia Católica Latinoamericana, 2005)

También al analizar la situación del tercer *hipotexto*, claramente podremos darnos cuenta de que se trata de una sociedad construida sobre principios religiosos, aplicando el Islam como su modo de vida, como su sistema moral y político. Así pues “el Islam en general, y la Ley islámica en particular, es un sistema de deberes, comprendiendo tanto obligaciones rituales y morales como legales, en el mismo plano de igualdad y sometidas todas a la autoridad del mismo imperativo religioso” (Quesada, 2004, p. 329). Es por ello que siguen sus leyes y respetan los derechos que esta religión les ha proporcionado, utilizando el Corán como una de las primordiales fuentes de derecho.

Por consiguiente, recurrimos al Corán, libro sagrado y jurídico del Islam, y entre sus escritos nos encontramos con la Sura 4 (capítulo) aleya 34 (verso):

Los hombres tienen autoridad sobre las mujeres en virtud de la preferencia que Alá ha dado a unos más que a otros y de los bienes que gastan. Las mujeres virtuosas son

devotas y cuidan, en ausencia de sus maridos, de lo que Alá manda que cuiden. ¡Amonestad a aquéllas de quienes temáis que se rebelen, dejadlas solas en el lecho, pegadles! Si os obedecen, no os metáis más con ellas. Alá es excelso, grande. (El Sagrado Corán, 2005, 4:34)

Al leer el verso, se puede apuntar que el hombre tiene poder sobre la mujer y al escuchar y mirar la entrevista de Ximena podemos decir que claramente se evidencia en la vida que lleva que la mujer no puede accionar y tomar ciertas decisiones sin el consentimiento de un hombre. Uno de los entrevistados por *Los Informantes*, el profesor Federico Vélez, comenta que “para casi todas las actividades sociales se necesita el aval, si eres mujer, de tu padre o tu esposo” un claro ejemplo es lo que la entrevistadora nos da a conocer: “todas las mujeres necesitan un permiso de un miembro masculino de la familia para estudiar, y cuando terminan la carrera también necesitan un permiso especial para poder trabajar” También lo podemos evidenciar en las mismas palabras de Ximena que nos dice “aquí casi la mujer no se va a movilizar si no es con el permiso por lo menos de su esposo”, “tengo que pedir permiso si me voy a ir a un lado, yo no puedo viajar sola, como musulmana... siempre tengo que estar acompañada de mi esposo o mi hijo o mi padre o mi hermano”. Entonces se puede evidenciar que esta mujer ecuatoriana, ahora musulmana, pasó de ser una persona jurídica plena a no serlo.

Al continuar leyendo los textos del Corán se halló una aleya que dice: “Te preguntan acerca de la menstruación. Di: «Es un mal. ¡Manteneos, pues, aparte de las mujeres durante la menstruación y no os acerquéis a ellas hasta que se hayan purificado! Y cuando se hayan purificado, id a ellas como Alá os ha ordenado». Alá ama a quienes se arrepienten. Y ama a quienes se purifican” (El Sagrado Corán, 2005, 2:222). Este verso mira al cuerpo de la mujer como algo impuro y aunque no tenga que ver directamente con la situación de Asha (segundo *hipotexto*) me resonó su caso, precisamente cuando ella cuenta que creaba justificaciones en su mente para su situación, se decía que era una mujer más pura al haber sido mutilada y que las que no habían pasado por ese proceso no lo eran tanto como ella lo es.

Estos textos, que provienen tanto del Corán como de la Biblia, fueron los que se utilizaron dentro de la composición, que junto con los otros materiales ya generados formaron el dispositivo escénico.

## CAPÍTULO III ORGANIZACIÓN DE LOS MATERIALES ESCÉNICOS

### 3.1 Juego de azar

Pensar en cómo algunas culturas utilizan la religión como medio para justificar muchos actos monstruosos, que atacan la vida y la integridad de la mujer, me permitió crear una traducción escénica, donde, tanto las partituras corporales, como el cuerpo sonoro y el texto, fueron resultado de la abstracción de materiales de dichos acontecimientos, que atravesaron el filtro de mi subjetividad y mi manera de mirar la creación para la escena.

Como es de esperarse en un proceso de investigación/creación, nacieron varios materiales, resultados de las experimentaciones. Materiales que, al no contar con un hilo dramático que los tejiera, me vi en la necesidad de poder hilarlos –de crear un tejido escénico- y para ello se incorporó un juego que permitió yuxtaponer los materiales en tiempo real. Esto posibilitó tener unas reglas claras a seguir.

Como se ha explicado previamente, la idea madre de todo el dispositivo escénico es el primer *hipotexto*, la cruel y dura escena de muerte por lapidación de una mujer inocente. En la escena, como fue señalado anteriormente, el pueblo se reúne para que se dé a cabo aquel acontecimiento inhumano; entre esas personas se encontraban sus vecinos, sus hijos, su esposo, su padre, este último tiró la primera piedra fallando en su intento, y lo volvió a hacer fallando nuevamente, en cambio su esposo al tirar la primera piedra logró herirla. Así los demás presentes empezaron a copiar la acción, unas piedras arremetiendo contra ella, otras contra el piso. Me di cuenta de que se trataba de un asunto de puntería, y de que se desataba una consecuencia después de cada tiro. De esto, en particular, nace la idea de implementar un juego de puntería.

Este juego –creado para el proyecto- consiste en lanzar piedras hacia un tablero que cuenta con nueve cuadrantes numerados, estos en vista de los materiales ya obtenidos del proceso creativo: tres partituras corporales, tres composiciones sonoras y tres textos. Los mismos que se distribuyen de la siguiente manera:

1	2	3
4	5	6
7	8	9

*Tabla 2 Números con sus respectivos materiales escénicos*

1	Partitura corporal 1 (Lapidación de Soraya)
2	Partitura corporal 2 (Testimonio de Asha)
3	Partitura corporal 3 (Entrevista a Ximena)
4	Pieza sonora 1 (Lapidación de Soraya)
5	Pieza sonora 2 (Testimonio de Asha)
6	Pieza sonora 3 (Entrevista a Ximena)
7	Texto 1, Deuteronomio 22:23-24
8	Texto 2, Corán, 2:222
9	Texto 3, Corán 4:34

Entonces, la intérprete al lanzar la piedra debe apuntar a los cuadrantes, solo podrá dar a uno de cada fila, por ejemplo: si la piedra cae en el número 2 no podrá caer en el 1 y el 3, o si la piedra cae en el 9 no podrá caer en el 7 ni el 8; si se apunta a un cuadrante que pertenezca a la misma fila este queda anulado. Se debe lanzar piedras hasta apuntar a un número de cada fila. La intención de estas reglas fue lograr ejecutar un material de cada campo, es decir que nunca se tuvieran dos piezas sonoras reproduciéndose a la vez, o dos partituras corporales al mismo tiempo, sino que se tuviera un material de cada campo

ejecutándose simultáneamente, por ejemplo: 1, 6, 8, que quiere decir que se encuentra activa la partitura corporal 1, la pieza sonora 3, el texto 2.

Este juego perceptiblemente tuvo que ver con la destreza que quien lanza la piedra posee para dar a su blanco, pero también dependió de otros factores como el tamaño y la forma de la piedra, su peso, la distancia. Entonces, fue muy difícil saber qué tanto podía rodar la piedra o si se iba a quedar estática al momento de caer. Más o menos sucedió como en un juego de dados, sabemos que va a caer en uno de los números que se encuentran marcados en las caras del dado, pero no sabemos con precisión qué número se mostrará ante nosotros, es azaroso. Así sucedió en este dispositivo escénico, se supo que se tenían materiales, tanto corporales como textuales y sonoros, pero no se supo cuáles saldrían para ser añadidos a la composición en ese momento, ya que se creó una yuxtaposición de los elementos en tiempo real, en consecuencia, del resultado después de haber lanzado las piedras al tablero.

El juego hizo que los materiales interactúen entre sí, entren y salgan de la acción a medida de cómo se iba desarrollando el mismo juego, y fueron creando mundos particulares, hilando diferentes escrituras con variadas organizaciones, dando paso a la polisemia.

### **3.2 El dispositivo y su polisemia**

Este dispositivo escénico, *Manual para lapidar*, tras haber utilizado el juego como el organizador de los materiales, contó con unas reglas internas claras para su ejecución, permitiendo la interacción entre ellos, pasando de ser solo material suelto a tener un soporte estructural.

Los campos semánticos (partituras corporales, piezas sonoras, textos) que se yuxtaponen crean polisemias, estos significantes al generar dichas relaciones forman nuevos significados. Es decir, cada vez que se lanzaron las piedras al tablero se modeló un resultado, un entramado de significantes, creando así una composición en ese instante, esta organización causada por el juego hizo que el dispositivo cada vez que fue ejecutado generara

nuevos encadenamientos, estos generaron nuevos sentidos, lo cual le permitió al espectador tener varias lecturas de lo que observó y escuchó.

Para explicarlo de otro modo, pensemos en el efecto Kuleshov, uno de los elementos primordiales para el montaje en cine, el cual consiste en yuxtaponer diferentes planos y según como estos se ordenen generaran diferentes ideas. Observemos la *Figura 7*, primero tenemos el retrato de un hombre observando, luego se nos presenta el de una mujer jugando con un niño, para finalmente mostrarnos al mismo hombre, pero sonriendo. Posiblemente esta reacción nos hace pensar que este hombre es una persona amable y cordial.



*Figura 7 Estas imágenes son la primera parte de un ejemplo planteado por Alfred Hitchcock. Pérez (2019)*

Ahora, observemos la *Figura 8*, tenemos las mismas imágenes del hombre, pero esta vez se sustituyó la imagen de la mujer con un niño por la de una mujer en traje de baño, esta vez probablemente ya no pensaríamos en una persona amable sino en un hombre perverso.



*Figura 8 Estas imágenes son la segunda parte de un ejemplo planteado por Hitchcock. Pérez (2019)*

A pesar de que se presentaron las mismas imágenes del hombre en los dos ejemplos, nuestra percepción frente a estos dos acontecimientos cambió por el hecho de cómo y cuáles imágenes se montaron. Esto nos hace pensar que, en función del orden en que se yuxtapongan los planos, estos van a adquirir otros significados. De igual manera en *Manual para lapidar*, su significado cambió de acuerdo a cómo se ordenaron los materiales escénicos en su ejecución.

Ahora imaginemos una obra pictórica, el artista utiliza diferentes colores y tipos de líneas que se superponen unos sobre otros. En este dispositivo sucede algo similar, se superponen los materiales escénicos: cuerpo en movimiento, pieza sonora, texto, todos ejecutándose simultáneamente. En la obra pictórica, el pintor toma las decisiones de qué línea trazar, en este dispositivo escénico el azar por medio del juego tomó las decisiones de cómo se organizaron y compusieron los materiales.

Para ejemplificar: pensemos que las piedras han sido lanzadas al tablero y como primer resultado obtenemos 3, 4, 7. Esto quiere decir que la obra empieza con la partitura corporal 3, que sería la frase base de este momento, que se ve alterada por la pieza sonora 2, ya que, como se dijo en otro apartado, utilizamos la herramienta composicional de A. T. de Keersmaecker para traducir la música en el cuerpo del ejecutante; de tal manera, los movimientos de la secuencia van a realizarse intercaladamente con la calidad de *golpear* y *desarticular*, que son las premisas destinadas a dicha pieza sonora (véase la *Tabla 1*). Y como último elemento tenemos el texto 2 que sonará con una voz en *off*, al mismo tiempo con los otros materiales. Y así podríamos obtener otros resultados mientras se siga realizando el juego.

Como se puede notar, existen mínimas probabilidades de que el cuerpo ejecute los movimientos de la misma manera, se ha dado el caso de que en varias ocasiones sale la misma frase base, pero la música modifica esa frase, dejando a libre albedrío de la intérprete de cómo y qué tiempo aplique las premisas que le ha brindado la pieza sonora, aquello se decide en el instante. Esas decisiones momentáneas, vale decir que son improvisaciones que se



manejan bajo unas premisas previamente establecidas, tal como un músico improvisando sobre una tonalidad determinada con anticipación.

La improvisación es una herramienta que permite entonces explorar tanto la forma como lo sensorial y lo emocional, a través de una escucha activa con el cuerpo y su movimiento, es una exploración del mundo interno y externo que aparece como facilitador para crear un lenguaje propio: “se podrían leer los movimientos de la improvisación como elementos constitutivos de un lenguaje con sentido y significado, sin que éstos deban tener necesariamente una lectura unívoca” (Thompson, 2012, p. 5). La improvisación permite un movimiento único y particular de cada individuo, ejecutados con una razón de ser, que contiene un carácter efímero que se da en un espacio y tiempo específico, si bien se puede tener un registro (video) de la improvisación, esta pertenece necesariamente a un tiempo real de ejecución. Por ello nunca va a ser la misma, cada vez que el intérprete improvisa genera ejecuciones únicas y particulares, a pesar de que se rija bajo las mismas reglas. Este elemento da mayor variabilidad al dispositivo escénico, y es otro factor que alimenta su polisemia, brindando al espectador mayor autonomía en su lectura.

De igual manera, las piezas sonoras fomentaron el carácter polisémico de este dispositivo; más allá de demandar un cambio en el movimiento, también permitieron que el espectador al escucharlas evoque ideas, imágenes, paisajes particulares, pertenecientes a su propia interpretación.

También está el hecho de que a pesar de que varios espectadores vean la misma composición que fue creada en ese preciso momento, puedo casi asegurar que su interpretación va a ser diferente, porque

Las percepciones que genera una obra de arte dependen de la cultura desde la cual la observa el receptor del proceso de comunicación que ella genera. Todo acto de reflexión sobre una obra de arte en cualquiera de las artes, presupone una operación decodificadora, que implica el uso de un código cultural implícito en el receptor, que ha de marcar la manera como la obra es recibida, analizada y comprendida (Ortiz & Rodríguez, 2019, p. 200)

Por ello la lectura que el espectador genere del dispositivo escénico, va a depender de la información que ya lleva consigo.

Así pues, es imposible que dos personas puedan tener las mismas experiencias, los mismos pensamientos, las mismas ideas, por más que se encuentren en el mismo espacio y tiempo van a existir divergencias en la percepción de esos materiales y en la construcción de sentidos y de experiencias. Además de que este proyecto, como se dijo en un inicio, no tenía pretensión de presentar una obra narrativa como tal, no deseaba hacer que parezca un relato unívoco, teniendo ya estructurado qué va exactamente en cada lugar antes de su exposición al público. Este dispositivo, *Manual para lapidar*, se hace presente con los materiales generados en el proceso creativo, con unas reglas claras, con el azar fluctuando, pero no predice cómo estos se van a tejer porque aquello sucede en el momento que se ejecuta el material, cuando se da paso a que se genere la acción. Por ello cada vez que se presente, ya siendo en el mismo espacio, con la misma intérprete y los mismos espectadores, el dispositivo va a tener una composición diferente y consecuentemente va a generar resultados e interpretaciones polisémicas.

Para visualizar una presunción, se realizará un simulador de las posibles estructuras que podría tomar el dispositivo:

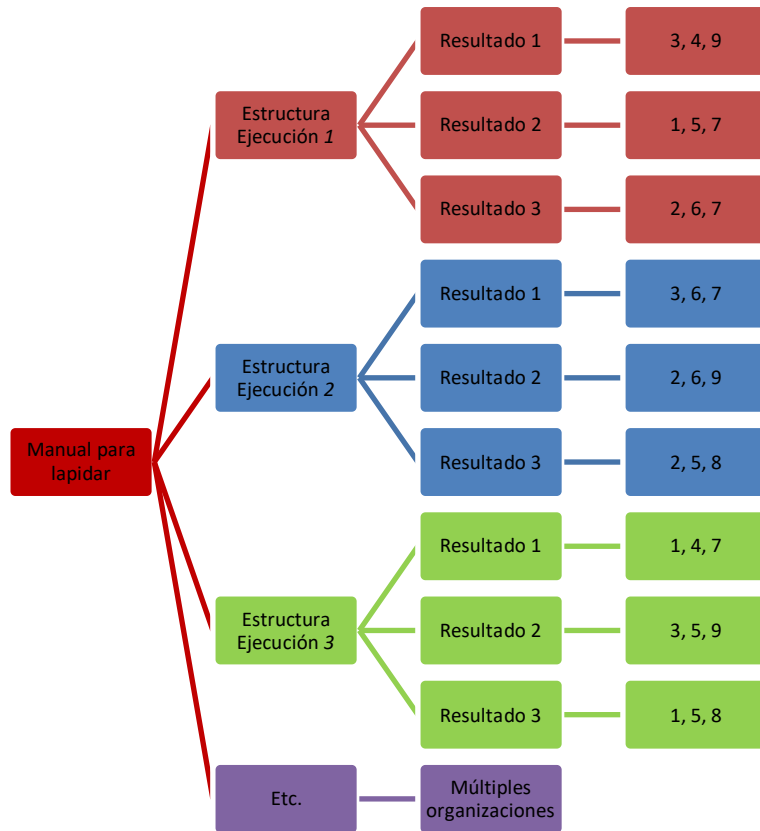


Figura 9 Posibles estructuras del dispositivo

Para recordar qué material pertenece a cada número, mirar la *Tabla 2*.

El ser partícipe de este juego no te garantiza una recompensa, ya que no la hay, no te queda la satisfacción de saber con exactitud cuál fue la conclusión. Es como en una película de final abierto, el director no te cuenta que pasó con el personaje, o con el problema, sino que te permite plantear en tu cabeza posibles finales, posibles resoluciones, maneras de poder terminarlo. Te emancipa de un sentido único y predeterminado, te deja pensar, relacionar con otras cosas que has visto, soñado o experimentado, no te da todo resuelto.

## CONCLUSIONES

*Manual para Lapidar* es un ejercicio que no pretende ser un hecho concluyente sobre un tema en particular, no desea significar aquello, ni ser esto ni lo otro, no busca un discurso único e inamovible. Este simplemente da cuenta de un gesto subjetivo de creación, una muestra de información sensible, que logró conformarse con variadas herramientas escénicas y una ardua búsqueda dentro del proceso creativo.

En el camino de exploración, se logró observar tres escenarios violentos, problemáticas que acontecieron en la vida real. Estos llegaron como *hipotextos*, la semilla, el germen, el texto primero, para la creación del *hipertexto*, aquello que nació del proceso, la transformación a un nuevo texto, pero que coexiste con su texto de origen. Es decir que el dispositivo *Manual para lapidar* se convirtió en el *hipertexto* de los *hipotextos*; la película *La lapidación de Soraya*, el testimonio de Asha Ismail, y la entrevista a Ximena.

La intertextualidad al ser una herramienta que favorece la interconexión, es decir que consiente conectar dos o más elementos entre sí, permitió que me empapara, consumiera y procesara toda la información adquirida alrededor de los *hipotextos* para así poder generar materiales para la escena, produciendo diversos tejidos, tanto con lo recolectado del germen como con las herramientas compositivas e información personal, siendo esta una propuesta que se creó desde un lugar de enunciación particular que devino de mi experiencia como investigadora, creadora, intérprete y persona sensible.

Esta información abrió camino para trazar varias rutas o partituras escénicas a seguir. La adaptación de la notación utilizada por Anne Teresa de Keersmaecker, me permitió crear partituras particulares y específicas al proceso creativo, donde a través de dibujos, colores y palabras se trazó mapas de acciones, no con la intención de ser un lenguaje único y universal, sino un camino flexible a la interpretación de quien la ejecutara, estando siempre al servicio del proceso creativo. Esta notación se convirtió en una forma de memoria, una voluntad de transmisión, una guía que vislumbró secuencias de movimientos siendo esta un pretexto para movilizar el cuerpo.

Las herramientas de **Pensamiento corpóreo** de Wayne McGregor ayudaron a llevar al cuerpo las partituras, que además de ser una guía, sirvieron como incitación para generar imágenes mentales, convirtiéndose estas en generadoras de creación, utilizando al cuerpo como medio para plasmar la dinámica y la forma de los movimientos. Fue necesario tener un estímulo claro como punto de partida para las exploraciones corporales, permitiendo manipularlo y dejando aflorar nuevas ideas en torno a él, ya fueran estas visuales, sonoras, táctiles o se trataran de sensaciones o emociones: mientras más ideas se extraía del estímulo, mayor era el rango de creación.

Al transformar las consignas en algo físico, se evidenció que una previa imaginación sobre la acción a realizarse da paso a que esta sea ejecutada de manera más efectiva y con un estado de presencia más agudizado, ya que al tener todos los sentidos centrados en aquello que está sucediendo permitió que el cuerpo viva el aquí y ahora, centrado en aquella imagen que debía trazar en el espacio, ampliando de dicha manera su propiocepción. Además, permitió exteriorizar aquello que surgió internamente en el cuerpo y en la mente, como una manera de encarnar las emociones y sensaciones.

La sistematización de las exploraciones corporales, dieron paso a la creación de las frases bases (herramienta de De Keersmaecker). Estas se convirtieron en el soporte de las secuencias de movimiento de naturaleza cambiante, pero que mantuvieron su estructura inicial, su origen. Estos cambios surgieron de las piezas sonoras dado que estas actuaron como generador de premisas en tiempo real, afectando y transformando de dicha manera la frase, pero aquello no quiere decir que esta se desarmó o desapareció; como en una remodelación de una habitación, los cimientos son los mismos, pero su apariencia se renueva sin aplicar cambios estructurales. Esto nos hace entender que, a pesar de las variaciones que sufrieron los movimientos, estos seguían dentro de la organización previamente realizada.

En pocas palabras, las partituras escénicas sostuvieron firmemente las frases bases, siendo una ruta flexible por donde explorar y permitieron que dichos movimientos fueran resultado de la información extraída de los *hipotextos*, para luego ser modificados por la sonoridad.

La práctica intertextual develó una herramienta de creación para la danza que permitió que la miráramos como ese texto que reescribe en la escena, como eso otro, lo nuevo que coexiste con su pasado con aquello que ya sucedió pero que vuelve al presente a través de los ojos de un nuevo lector y por consecuencia existe una diversificación, mutación, transformación, cambio, una nueva posibilidad de relectura del texto origen.

Simultáneamente, la composición de las piezas sonoras utilizadas en este proyecto, además de provocar al movimiento, son evidencia de que se puede evocar ideas e imágenes en la mente al ser escuchadas sin la necesidad de que ésta recurra a una letra. Son manipulaciones del sonido prefijado que fue fruto de la absorción de información de los hipotextos. Estas sonoridades abren paso a una libre interpretación de ellas, favoreciendo a la aparición de evocaciones particulares y tan diferentes como las identidades de cada persona que lo escuche.

Los materiales escénicos desarrollados en el proceso creativo, en un inicio, se encontraban sin un rumbo fijo, simplemente eran resultados de las exploraciones e información obtenida de los *hipotextos*, como las piezas de un auto sin armar, por ello para que llegasen a ser un dispositivo, se utilizó un juego que precisaba unas reglas claras con las que sería llevado a cabo, esta estrategia brindó una estructura y una organización de carácter polisémico, ya que este al ser de carácter azaroso dio cabida sin impedimento a que este poseyera un carácter polisémico.

La polisemia tuvo su gran manifestó a través del diálogo de los elementos escénicos creados en el proceso, los cuales, como se mencionó con anterioridad, fueron organizados por el azar en el tiempo en el que el dispositivo estaba siendo ejecutado, brindando la posibilidad de generar diferentes significados, de acuerdo a la yuxtaposición que este consintiera. Es decir que cada vez que el dispositivo era ejecutado este se reconstruía y recombinaba ubicando los materiales en diferentes contextos y con ello resignificándolos.

Esta organización azarosa dio entonces paso a que el dispositivo tuviera una estructura cambiante, invitando al espectador a mantener una mirada activa a lo que estaba siendo, permitiéndole generar sus propios cuestionamientos, su propia interpretación,

reflexión, conexión, análisis. Por ello la ejecución del dispositivo proporcionó la generación de diversos significados, tantos como se crearon en la mente de quien lo estaba observando.

*Manual para lapidar* es la construcción de un tejido de partituras escénicas, piezas sonoras, textos, juegos, objetos, cuerpo, sensaciones, azar, pero también es sin dudarlas manifestaciones, pistas que las historias de aquellas mujeres me proporcionaron. Los hipotextos estuvieron dentro de un proceso de análisis, absorción y reinterpretación que fue realizado en variados momentos y de distintas maneras, que como resultado se obtuvo una creación que fue nutrida constantemente por este texto primero y del diálogo de los materiales que de este nacieron.

## Bibliografía

- Agudo, A. (noviembre de 2011). La emoción visceral del movimiento. *Por la danza*(92). Obtenido de <http://www.danza.es/multimedia/revista/wayne-mcgregor-la-emocion-visceral-del-movimiento>
- Alcazar, A. J. (2006). *Recepción de la música electroacústica*[*Dossier Música: emoción y percepción, University of Castilla- La Mancha*]. España. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/287489974\\_Recepcion\\_de\\_la\\_musica\\_electroacustica\\_2006](https://www.researchgate.net/publication/287489974_Recepcion_de_la_musica_electroacustica_2006)
- Biblia Católica Latinoamericana. (2005). Obtenido de <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Latinoamericana-1995/deuteronomio-22>
- Bugnone, A. (2011). *ResearchGate*. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/236246555\\_Resena\\_Jacques\\_Ranciere\\_El\\_espectador\\_emancipado\\_Buenos\\_Aires\\_Manantial\\_2010\\_136\\_paginas](https://www.researchgate.net/publication/236246555_Resena_Jacques_Ranciere_El_espectador_emancipado_Buenos_Aires_Manantial_2010_136_paginas)
- El Sagrado Corán. (2005). Biblioteca Islámica «Fátimah Az-Zahra». Obtenido de [http://www.jzb.com.es/resources/el\\_sagrado\\_coran.pdf](http://www.jzb.com.es/resources/el_sagrado_coran.pdf)
- Genette, G. (1989). *PALIMPSESTOS, La literatura en segundo grado*. (C. F. Prieto, Trad.) Madrid : TAURUS .
- Hernández, K. G. (2019). Intertextualidad en la danza. Una mirada Intertextual a la Carmen de Alberta Alonso.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. (E. Imaz, Trad.) España: Alianza Editorial.
- Jon May, B. C. (2014). Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in.
- Los Informantes. (10 de mayo de 2018). Por amor, esta ecuatoriana vive bajo las reglas del Islam en Dubái [Video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zsPX0ao8zKM&t=1s>
- McGregor, W. (2012). Wayne McGregor: El proceso creativo de un coreógrafo en tiempo real [video]. TED Global. Obtenido de [https://www.ted.com/talks/wayne\\_mcgregor\\_a\\_choreographer\\_s\\_creative\\_process\\_in\\_real\\_time/transcript?source=email&language=es](https://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time/transcript?source=email&language=es)
- medicumundi1. (03 de febrero de 2017). Testimonio de Asha Ismail sobre su Mutilación Genital Femenina [Video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=giqlymtrefo>
- Nowrasteh, C. (Dirección). (2009). *La lapidación de Soraya M*. [Película]. Mpower Pictures Roadside Attractions.



- Ortiz, E. (2017). INVESTIGAR EN ARTES: DE CÓMO LA INTERTEXTUALIDAD ALIMENTA LOS PROCESOS CREATIVOS DE LA ESCENA. *ASRI*(12).
- Ortiz, E. (2019). Wayne McGregor, Random Dance, PENSAR, IMAGINAR, CREAR, EL PENSAMIENTO FISICO [Diapositiva Power Point ]. Universidad de Cuenca.
- Ortiz, P. P., & Rodríguez, A. M. (2019). Las polisemias artísticas: ¿Cómo investigar desde ellas los caminos de los saberes y la creatividad? *tsantsa*(7), 199-203.
- Pascual, M. L. (2015). HERRAMIENTAS PROYECTUALES EN LA OBRA DE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. PROYECTO COREOGRÁFICO Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO: PARALELISMOS. *AUSART*, 91 -117.
- Pérez, L. F. (22 de 08 de 2019). EFECTO KULESHOV Hitchcock y el montaje [video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gWctZI20mkY&list=RDLVQ1LmKtWafOg&index=2>
- Quesada, J. M. (2004). El Corán como fuente de derecho en el Islam. *Cuadernos de historia del derecho*(11), 327 - 338. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUHD/article/view/CUHD0404110327A>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina.: Ediciones Manantial.
- Real Academia Española. (2021). *Polisemia*. En Diccionario de la Lengua Española (edición tricentenario). Recuperado el enero de 2022, de <https://dle.rae.es/polisemia?m=form>
- Rodríguez, A. M. (2008). LA INTERTEXTUALIDAD: CRUCE DE DISCIPLINAS HUMANISTICAS.
- Rosas. (19 de junio de 2018). *Work on paper [imagen]*. Obtenido de <https://www.rosas.be/en/projects/7-work-on-paper>
- Rull, C. (01 de 07 de 2009). *20 minutos* . Obtenido de <https://www.20minutos.es/noticia/476545/0/lapidacion/soraya/m/>
- Santiago, E. (2012). *El Arte del Azar: Incidencias del acaso en arte electrónico [Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Valencia]*.
- Segarra, M. A. (2005). *Cómo potenciar la generación de nuevas ideas en la fase creativa del proceso de innovación tecnológica en aplicaciones de la ingeniería industrial.[Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya ]*. Obtenido de <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/94148>
- Thompson, C. I. (2012). *La improvisación en danza contemporánea como lenguaje. Una reflexión desde la hermenéutica moderna.[Tesis de Investigación para optar al Título Profesional, Universidad de ARCIS]*. Santiago de Chile. Obtenido de

<http://www.observatoriodanza.cl/danza/wp-content/uploads/2018/Longas-Thompson-Catalina-Isabel-2012-La-improvisacion-en-danza-contemporanea-como-lenguaje.pdf>